

Karls-Universität in Prag  
Pädagogische Fakultät

Institut für Germanistik

**Literatur und Musik: Woyzeck und Wozzeck.  
Alban Bergs musikalische Bearbeitung des  
Dramas von Georg Büchner**

Verfasser: Tereza Stanovská

Betreuer: Thomas Maria Haupenthal, M.A.

Prag 2011

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig verfasst habe  
und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Prag, am 21. Juni 2011

.....

Unterschrift

**TITLE:**

Literature und Music: *Woyzeck* and *Wozzeck*. Alban Berg's Musical Adaptation of the Drama by Georg Büchner.

**SUMMARY:**

This thesis deals with a musical adaptation of the opera *Wozzeck* by the composer Alban Berg in the context of its literary model. The theoretical part offers an overview of the most important information and data about the authors and the origin of their works, based on the relevant sources. In the practical part, the principal emphasis is put on the libretto, specifically on formal and language similarities and differences detected in the text and their impact on the content and message of the work. Another focus is on musical language and its essential features, especially on the treatment of the voice, instrumentation and motives in the opera. The attention is also paid to the occurrence of autobiographical elements and critical reviews of the work.

**KEYWORDS:**

opera, drama, *Woyzeck*, *Wozzeck*, Alban Berg, Karl Emil Franzos, libretto, scenes, elision, alteration, literary model

**NÁZEV:**

Literatura a hudba: Woyzeck a Wozzeck. Hudební zpracování dramatu Georga Büchnera Albanem Bergem

**ABSTRAKT:**

Tato diplomová práce se zabývá hudebním zpracováním opery Wozzeck skladatele Albana Berga v souvislosti s její literární předlohou. Teoretická část poskytuje přehled nejdůležitějších informací o autorech a vzniku obou děl na základě příslušných zdrojů. Praktická část klade hlavní důraz na operní libreto, přesněji řečeno na podobnosti a odchylky v jeho formální i jazykové struktuře a jejich vliv na obsah a výpověď díla. Dalším předmětem zájmu je hudební řeč a její charakteristické rysy, zejména zacházení s hlasem, instrumentace a motivy v opeře. Pozornost je rovněž věnována výskytu autobiografických prvků a kritice díla.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

opera, drama, Woyzeck, Wozzeck, Alban Berg, Karl Emil Franzos, libreto, scény, vynechání, změna, literární předloha

# INHALT

<b>EINLEITUNG</b> .....	7
<b>THEORETISCHER TEIL</b> .....	9
1. Georg Büchner .....	9
1.1 Porträt der Persönlichkeit .....	9
1.2 Leben und Werk .....	10
1.2.1 Familie und Herkunft .....	11
1.2.2 Frühe Schulzeit- Goddelau und Darmstadt (1813-1831) .....	11
1.2.3 Studium in Straßburg (1831-1833) .....	12
1.2.4 Gießen und Darmstadt (1833-1835) .....	13
1.2.5 Büchner – der Flüchtling (1835-1837) .....	14
1.2.6 Zürich .....	15
2. Alban Berg .....	16
2.1 Allgemein zu dem Komponisten .....	16
2.2 Musik zur Zeit der Jahrhundertwende .....	17
2.3 Charakteristik des Werkes von Alban Berg .....	17
2.4 Bergs Jugend .....	18
2.5 Studium und Arbeit .....	18
2.6 Bergs Werk .....	20
3. Woyzeck- Das Drama von Georg Büchner .....	24
3.1 Editionsgeschichte .....	24
3.2 Quellen zum Drama Woyzeck .....	26
3.2.1 Johann Christian Woyzeck als Quelle .....	27
3.2.2 Fall Schmolling als Quelle .....	28
3.2.3 Fall Dieß als Quelle .....	29
3.3 Woyzeck- Handlung des Dramas .....	30
3.4 Charakteristische Merkmale des Dramas .....	31
4. Woyzeck- Die Oper von Alban Berg .....	32
4.1 Entstehung der Oper .....	32
4.2 Einrichtung des Textes .....	34

<b>PRAKTISCHER TEIL</b> .....	35
1. Konzeption der Oper <i>Wozzeck</i> .....	35
2. Auswahl und Anreihen der Szenen.....	36
3. Ausgelassene Szenen .....	41
4. Vergleichung des Librettotextes mit der Vorlage.....	47
5. Kompositorische Grundlagen des <i>Wozzeck</i> .....	61
5.1 Behandlung der Singstimme.....	62
5.2 Behandlung des Orchesters.....	65
5.3 Charakterisierende Motive.....	66
6. Autobiographische Elemente .....	68
7. Bedeutung und Kritik der Oper und des Dramas .....	69
<b>ZUSAMMENFASSUNG</b> .....	73
<b>RESÜMEE</b> .....	76
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b> .....	79
<b>ANHANG</b> .....	81

## **EINLEITUNG**

Meine Diplomarbeit ist dem Thema „Alban Bergs musikalische Bearbeitung des Dramas *Woyzeck* von Georg Büchner“ gewidmet. Im Allgemeinen handelt es sich um die Beziehung zwischen Literatur und Musik, die ich an einem konkreten Beispiel von Vergleichung des Dramas mit der Oper demonstrieren möchte. Der Schwerpunkt meiner Untersuchung liegt auf dem Librettotext und seiner dramatischen Vorlage. Ich konzentriere mich auf die sprachliche Seite, also wie Alban Berg den Inhalt und die Sprache des Theaterstücks musikalisch umsetzte und welche Mittel er dazu benutzte.

Den Anlass zur Auswahl eben dieses Themas gab mir die Tatsache, dass ich mich mit der Musik von meiner frühen Jugend an beschäftige, und zwar sowohl auf der theoretischen als auch praktischen Ebene. Da ich den Operngesang an dem Prager Konservatorium studierte, hatte ich mehrere Gelegenheiten einige Kompositionen selbst zu interpretieren. Bei ihren Einstudierungen musste ich alle Seiten der Musik untersuchen. Die Sprache und inhaltliche Aussage der Werke fand ich besonders interessant. Bis heute habe ich eine große Vorliebe in den Liederzyklen, in denen die Gedichte der deutschen Schriftsteller wie J.W. Goethe, Heinrich Heine, Clemens Brentano oder Adelbert von Chamisso vertont werden. Und bereits die Übertragung der Worte in Musik, ihre Klangmalerei und ihre Funktion innerhalb der Musik faszinieren mich.

Den Ausschnitt der Oper *Wozzeck* habe ich zum erstenmal im Rahmen einer Stunde von Musikgeschichte am Gymnasium gehört und damals fand ich diese Musik zu extravagant, unbegreifbar und einfach nicht hörbar. Der Name *Wozzeck* sagte mir nichts. Nach ein Paar Jahre später begegnete ich dem Drama *Woyzeck* von Georg Büchner an dem Literaturseminar an unserer Fakultät und ich habe das Werk durchgelesen. Dank der tieferen Erkenntnis von dem literarischen Werk, habe ich die Oper besser verstanden. Nach Wiederhören habe ich an *Wozzeck* Gefallen gefunden. Die Möglichkeit deutsche Literatur mit Musik in meiner Diplomarbeit zu verbinden, bedeutete für mich eine große Motivation.

Meine Diplomarbeit besteht aus zwei Teilen: aus einem theoretischen und einem praktischen Teil. Der theoretische Abschnitt umfasst die Grundinformationen, die den Ausgangspunkt für meine Untersuchung bilden. Ich erkläre hier die wichtigsten Begriffe, die mit dem Thema zusammenhängen. Am Anfang werde ich über das Leben und Schaffen der beiden Autoren schreiben, das dritte und vierte Kapitel beschreiben die Entstehungsgeschichte, Quellen und charakteristische Merkmale des Dramas und der Oper.

In dem praktischen Teil befasse ich mich ausführlich mit der Oper *Wozzeck*, genauer gesagt mit der Szenenauswahl, Szenenfolge und mit den im gesprochenen Text auftretenden Veränderungen und Abweichungen innerhalb der einzelnen Szenen. In den folgenden Kapiteln werde ich manche kompositorischen Grundlagen, musikalischen Mittel aber auch die autobiographischen Elemente in der Oper untersuchen. Schließlich konzentriere ich mich auf die Bedeutung und Kritik der Oper im Verlauf der Jahre.

Ich arbeite mit zwei Texten, und zwar mit dem Libretto von Alban Berg und mit der *Wozzeck*-Ausgabe von Karl Emil Franzos. Diese bilden eine selbstständige Beilage am Ende der Diplomarbeit. Außerdem stütze ich mich auf die Partitur der Oper und selbstverständlich auf mehrere Audio- und Video-Aufnahmen des *Wozzeck*.

# THEORETISCHER TEIL

## 1 Georg Büchner (1813 – 1837)

An dieser Stelle möchte ich mich mit dem Leben von Georg Büchner befassen. Bei der Bearbeitung der biographischen Informationen dieses Teils stütze ich mich auf folgende Bücher: HASELBACH, Karlheinz. *Georg Büchner*, SEIDEL, Jürgen. *Georg Büchner* und HAUSCHILD, Jan-Christoph. *Georg Büchner*. Man findet sie in meinem Literaturverzeichnis.

### 1.1 Porträt der Persönlichkeit

Büchner ist einer der wenigen Autoren, die sich mit seinem Werk keiner literarischen Strömung eindeutig zuordnen lassen. Er wurde jedoch immer im Zusammenhang mit dem sogenannten „Jungen Deutschland“<sup>1</sup> erwähnt und ihm zugerechnet, obwohl er sich selbst für Vertreter einer solchen Bewegung nicht hielt und sich vom Jungen Deutschland eher distanzierte. Zu seiner Zeit war er ein Außenseiter, er wurde als Dichter nicht anerkannt und dem 19. Jahrhundert völlig unbekannt. Da er mit zwanzig Jahren zu schreiben begann, umfasst seine Schaffensperiode nur drei Jahre. In dieser kurzen Zeit verfasste er drei Schauspiele, eine Novelle und eine politische Schrift. Außerdem engagierte er sich politisch, studierte Medizin, Philosophie und Naturwissenschaften. Mit seinem Werk wird er als ein Vorläufer der literarischen Moderne bezeichnet. Sein Name ist mit dem bedeutendsten Literaturpreis im deutschen Sprachraum verbunden.

---

<sup>1</sup> **Junges Deutschland** ist die Bezeichnung für eine literarische Strömung zwischen 1815 und 1848, der Vormärz Zeit. Die Vertreter dieser Bewegung waren junge, politisch gesinnte Dichter, die politisch und publizistisch aktiv waren und die in Opposition zur Obrigkeit standen. Der Name wurde durch Ludolf Wienbarg populär geworden.

## 1.2 Leben und Werk

### 1.2.1 Familie und Herkunft

Der Schriftsteller wurde am 17. Oktober 1813 in Goddelau, einem kleinen Bauerndorf südwestlich von Darmstadt im Großherzogtum Hessen-Darmstadt, geboren. Er war der Sohn des Arztes Ernst Karl Büchner und seiner Frau Caroline Luise, geboren Reuss. Der Vater stammte aus einer hessischen Wundarztfamilie, die eine traditionsreiche Vergangenheit hatte. Im Jahre 1816 zog die ganze Familie in die großherzogliche Residenzstadt Darmstadt um, wohin Büchners Vater als Bezirksarzt versetzt worden war.

Georg Büchner war das erste von acht Kindern, von denen zwei früh starben. Er hatte zwei Schwester, Mathilde und Luise, und drei Brüder – Alexander, Wilhelm und Ludwig. Alle seiner Geschwister außer Mathilde erlangten eine öffentliche Berühmtheit: Wilhelm Büchner, Alexander Büchner und Ludwig Büchner waren politisch engagiert. Alexander hat sich aktiv an der Revolution (1848) teilgenommen und wurde sogar wegen radikal-demokratischer Ansichten vor Gericht gestellt. Ludwig wurde daneben zum populärsten materialistischen Philosophen seiner Zeit. Die Schwester Luise war auch vielseitig begabt und gebildet. Sie hat sich als Frauenrechtlerin durchgesetzt, sie verfasste das 1855 erschienene Buch „Die Frau und ihr Beruf“. Außerdem wirkte sie als Lyrikerin und Herausgeberin. Man sieht hier, dass alle Geschwister Büchners eine deutliche demokratische Denkweise zeigten.

Büchners Beziehung zum Vater scheint widersprüchlich zu sein: einerseits soll er als praktizierender Arzt eine Sehnsucht nach der Hilfe den leidenden Leuten gehabt haben, andererseits wurde seine Persönlichkeit oft mit extrem autoritären Erziehungsmethoden verbunden, gegen die Georg immer den Widerstand leistete. So konnte der Vater bei Büchner die von ihm verhassten Unterdrückungsmechanismen seiner Zeit verkörpern und so die Auflehnung gegen die Obrigkeit und Ungerechtigkeit auswirken. Diese Haltung begleitete das ganze Leben Büchners und spiegelte sich in jedem seiner Werke. Ich muss doch beifügen, dass der Einfluss des Vaters in dieser Hinsicht spekulativ bleibt.

## 1.2.2 Frühe Schulzeit – Goddelau und Darmstadt (1813 – 1831)

Da Georg Büchner starb, bevor er das 24. Lebensjahr vollendet hat, spielen die zehn Jahre seiner Schulzeit bei der Betrachtung von Leben und Werk eine relativ größere Rolle als im Falle eines „üblichen“ Lebensweges.

Im Jahre 1821 begann für Georg der Elementarunterricht bei seiner Mutter. Vermutlich 1821 im Herbst, achtjährig, trat Büchner in die gerade gegründete „Privat-Erziehungs- und Unterrichtsanstalt“ des Theologen Dr. Carl Weitershausen ein. Ostern 1825 verließ Georg diese Schule und besuchte bis 1831 das Großherzogliche humanistische Gymnasium – Darmstädter „Pädagog“. Im Vordergrund des Unterrichts standen die alten Sprachen. Trotzdem interessierte sich Büchner nicht sonderlich für die Sprachen und er schätzte mehr die Naturwissenschaften. Am meisten widmete er sich der Geschichte, vor allem der geliebten Französischen Revolution.

Aus seiner Schulzeit haben sich viele Schriften erhalten, die er als Aufgaben im Rahmen des Unterrichts verfasst hat. Diese Schriften zeigen seine schon damals sehr ausgeprägten Sympathien für republikanische Gesinnung. Zu den Büchners stärksten Seiten gehörte bestimmt die Vertrautheit der klassischen Rhetorik. Auf Grund seiner bemerkenswerten rhetorischen Leistungen ist Büchner gleich mehrmals als Redner aufgetreten. Im Winterhalbjahr 1829/30 entstand im Rahmen einer Rhetorikübung im Deutschunterricht der Aufsatz „*Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer*“, in welchem er das mystifizierte historische Ereignis, eine Schlacht des Dreißigjährigen Krieges, zum Schauplatz einer heroischen Selbstopferung machte.

Ende September 1830 trug Büchner anlässlich einer Schulabschlussfeier die Rede zur „*Rechtfertigung des Cato von Utica*“ vor. Georg Büchner lobt in diesem Aufsatz einen Römer, der zur antiken Symbolgestalt für republikanischen Opfermut und Widerstandgeist wurde. Die Auswahl dieses antik-historischen Themas bot Büchner eine Möglichkeit an, über aktuelle politische Tendenzen und Themen auch zu sprechen.

Schon in der Schulzeit entwickelte sich bei Büchner ein scharfes politisches Bewusstsein. Damit war er nicht der einzige: unter den Schülern des Darmstädter Gymnasiums herrschte ein ausgeprägtes Interesse an gesellschaftspolitischen Fragen, was zum einen epochalen Phänomen wurde. Viele Schulkameraden von Büchner waren Mitglie-

der konspirativer oder zumindest oppositioneller Kreise, Büchner hielt sich zunächst fern. Auch außerhalb des Unterrichts verhehlte Büchner seine republikanischen Sympathien nicht: er trug einen „Polen-Rock“ und dazu eine rote „Jakobiner<sup>2</sup>-Mütze“ – ein von der Burschenschaft<sup>3</sup> adaptiertes Symbol der Freiheitsbewegung.

### 1.2.3 Studium in Straßburg (1831 – 1833)

Im März 1831 war die Schulzeit für Georg vorbei. Er sollte eine Familientradition fortsetzen und ähnlich wie sein Vater und seine Großväter Arzt werden. Da er selbst das Interesse für die Wissenschaften und Medizin bekundete, schrieb er sich in die medizinische Fakultät der Universität Strassburg ein. Diese Universität war sowohl aus fachlichen als auch persönlichen Gründen ausgewählt worden; der Vater hatte eine Vorliebe in Frankreich und war auch der überzeugte Anhänger Napoleons. Außerdem hatte die Familie Büchner in Straßburg einige Verwandte mütterlicherseits. Georg wurde dort von Cousin seiner Mutter, Eduard Reuss, unterstützt. Er wurde bei Pfarrer Johann Jakob Jaeglé unterkommen, ebenfalls einem weitläufigen Familienverwandten. Jaeglé war seit 1828 verwitwet und den Haushalt besorgte seine Tochter Louise Wilhelmine (Büchner nannte sie Minna; 1810-1880). Louise hat Georg sehr tief beeindruckt und er verliebte sich in sie. Aus der Angst vor der väterlichen Reaktion blieb die Liebschaft zuerst geheim. Im Frühjahr 1832 verlobten sich die beiden heimlich.

In Straßburg wurde Büchners Auseinandersetzung mit politischen und sozialen Fragen noch intensiver. Er hat sich besonders mit einem Freundkreis umgeben, zu dem vor allem Eugéne Boeckel und die Brüder August und Adolph Stoeber gehörten. Boeckel war Georgs intimster Freund. Im Jahre 1828 wurde von Bruder Stoeber und einigen weiteren Freunden eine Studentenverbindung „Eugenia“ gegründet, in der sich die Studenten sammelten, um vor allem über die politischen Angelegenheiten zu diskutieren. Georg Büchner schloss sich 1832 als ein Dauergast an. Ihre Diskussionen kreisten um die französische Julirevolution von 1830 und ihre Wirkung. Büchner legte seine

---

<sup>2</sup> **Jakobiner** waren die Mitglieder eines politischen Klubs in Frankreich während der Französischen Revolution. Im weiteren Sinne waren es alle Anhänger der Revolution auch außerhalb Frankreichs, die sich zu ihren Idealen bekannten.

<sup>3</sup> **Burschenschaft** war eine Form von Studentenverbindungen.

politischen Ansichten dar, die sich als wesentlich radikaler als diejenigen seiner Freunde und Bekannten herausstellen.

Zu dieser Zeit existierten in Strassburg mehrere Organisationen mit republikanischer und demokratischer Zielsetzung. Zwischen die wichtigsten gehörte bestimmt die „Gesellschaft der Menschenrechte“. Ob Büchner der Mitglied so einer Vereinigung war, ist nicht erwiesen. Sie diente ihm später aber als Vorbild für eine von ihm gegründete Gesellschaft. Die Jahre in Straßburg nannte Büchner später seine glücklichste Zeit, denn im Frankreich war das politische Klima sehr viel offener als in Darmstadt.

#### **1.2.4 Gießen und Darmstadt (1833 – 1835)**

Im Jahre 1833 verließ Büchner Straßburg und schrieb er sich als Student der Medizin in Gießen ein. Georg vollzog den Ortswechsel höchst ungern und unfreiwillig, wahrscheinlich auf eine elterliche Entscheidung. Es bedeutete für ihn eine schwer zu ertragene Trennung von der Geliebten und den Freunden. Kurz danach erlitt er einen Anfall von Hirnhautentzündung, von der er sich im Elternhaus erholte. Nach seiner Rückkehr fiel er in eine schwere depressive Krise, die mit sich doch einen entscheidenden Wandel Büchners Haltung brachte: aus dem bis zu dieser Zeit in den politischen Fragen aktiv nicht beteiligten Georg, wurde ein politischer Revolutionär. Er gründete 1834 mit einigen Genossen eine Gießener Sektion der „Gesellschaft der Menschenrechte“ nach dem französischen Vorbild, die er bald um eine Darmstädter Sektion erweitert hat.

Büchners engster Freund in Gießen war August Becker. Er gehörte zur radikalen Burschenschaft. Über Becker lernte Büchner Anfang 1834 Ludwig Weidig kennen, einen republikanischen Aktivist und Rektor in Butzbach. Büchner beschloss mit ihm ein Flugblatt „*Der Hessische Landbote*“ zu verfassen. Das Flugblatt sollte zur Agitation der hessischen Bauern und Handwerker dienen. Büchner stellte zuerst seine politischen Ansichten seinen Freunden aus der „Gesellschaft der Menschenrechte“ vor. Die Entstehung, Druck und Verteilung der Flugschrift mussten ganz heimlich realisiert werden. Im Juli brachte Büchner das Manuskript zu einem Drucker nach Offenbach und dieser stellte etwa 1000 Exemplare fertig. Sie sollten danach von einem Studenten Karl

Minnigerode und zwei anderen Mitgliedern der „Gesellschaft der Menschenrechte“ abgeholt werden und weiter nach Darmstadt, Butzbach und Gießen gebracht werden. Auf dem Weg nach Gießen wurde aber Minnigerode durch Denunziation verhaftet. Büchner wurde von der Verhaftung in Kenntnis gesetzt und sofort warnte er seine Freunde in Butzbach und Offenbach. Büchners Zimmer in Gießen wurde inzwischen durchsucht, aber kein Beweis gegen ihn sichergestellt wurde. Büchner war einer Festnahme entgangen. Danach hielt er sich wieder in Darmstadt auf. Er begann hier mit den Vorarbeiten zu seinem ersten Drama „*Dantons Tod*“. In diesem Drama wertete Büchner seine Kenntnisse über die Französische Revolution aus.

### 1.2.5 Büchner – der Flüchtling (1835-1837)

Im April 1835 wurde eine Verhaftungswelle unter den Mitarbeitern am „*Hessischen Landboten*“ wegen dem Verräter Gustav Clemm, eines der Mitglieder der „Gesellschaft der Menschenrechte“, ausgelöst. Zum Opfer ist auch Friedrich Weidig gefallen, der dann zwei Jahre später im Gefängnis Selbstmord beging. Als sich die gerichtlichen Vorladungen zum Büchners Verhör häuften, fühlte er die Gefahr der Verhaftung und entschied er sich im März nach Strassburg zu fliehen. Da er strenges Inkognito bewahren musste, meldete er sich unter dem Namen Jacques Lutzius bei den Behörden an. Später im Herbst erhielt er eine Sicherheitskarte, die ihm eine Aufenthaltsgenehmigung in Straßburg garantierte. Ab 18. Juni 1835 wurde Büchner steckbrieflich verfolgt. Doch ist es ihm gelungen das politische Asyl zu bekommen und von da an hatte er den Flüchtlings-Status.

In Straßburg widmete sich Büchner intensiv der Literatur und den Wissenschaften. Er erhielt den Auftrag von Karl Gutzkow<sup>4</sup>, zwei historische Dramen von Victor Hugo – *Marie Tudor* und *Lucrece Borgia* – für die Gesamtausgabe der Werke Hugos im Sauerländer-Verlag ins Deutsche zu übersetzen. Zwischen April und November 1835 entstand die Künstlernovelle „*Lenz*“. Die Hauptgestalt dieses Werkes ist Jakob Michael

---

<sup>4</sup> **Karl Ferdinand Gutzkow** (1811-1878) war ein deutscher Schriftsteller und Journalist. Er sorgte sich unter anderem für die Ausgabe von Büchners Drama *Dantons Tod* in dem Literatur-Blatt der Kulturzeitschrift „*Phönix*“.

Reinhold Lenz, ein Sturm und Drang<sup>5</sup> Dichter. Büchner schildert hier eine Etappe aus seinem Leben, als er in einem sehr schlechten psychischen Zustand war, der ihn auch zu einem Selbstmordversuch brachte. Als Vorlage diente ihm von August Stoeber bearbeitete Abschrift von Johann Oberlins Bericht über den Aufenthalt Jakob Michael Reinhold Lenz' in seinem Elsässer Pfarrhaus. Man kann in dieser Novelle Übereinstimmungen mit Büchners Lebensgefühlen erkennen.

### 1.2.6 Zürich

Büchner war sich darüber bewusst, dass er sich als Dichter nicht ernähren kann. Deswegen entschloss er sich die Wissenschaft zu seinem Brotberuf zu machen. Er nutzte die Gelegenheit aus, an einer neu gegründeten Universität in Zürich im September 1836 zum Doktor der Philosophie zu promovieren. Im Oktober zog er nach Zürich um und im Wintersemester trat er seine eigenen Vorlesungen über Anatomie an, die ihm eine Ernennung zum Privatdozenten und eine Anstellung an der Fakultät verschafft haben. Ende November wurde ihm das Asyl in Zürich gewährt. Inzwischen widmete sich Büchner auch seinen literarischen Projekten. Er beteiligte sich im Januar 1836 an einem literarischen Wettbewerb des Cotta-Verlags für das beste Lustspiel und so entstand das Stück „*Leonce und Lena*“. Büchner hat aber den Einsendeschluss um zwei Tage überschritten und so wurde das Werk nicht mehr zugelassen. Trotzdem wurde es vollendet. In diesem Lustspiel karikiert Büchner die aristokratische Gesellschaft. Etwa in derselben Zeit begann er an seinem Drama „*Woyzeck*“ zu arbeiten. Dieses Drama steht im Zentrum meiner Arbeit und ich werde es weiter behandeln.

Im Winter 1937 erkrankte Büchner an Typhus und starb am 19. Februar im Alter von 23 Jahren. Nach seinem Tod machte vor allem Bruder Ludwig, seine Verlobte und Karl Gutzkow das Werk der Welt zugänglich.

---

<sup>5</sup> **Sturm und Drang** ist eine Bewegung der deutschen Literatur vom Ende der 60er bis Anfang der 80er Jahre des 18. Jhs. Sie stellte sich gegen Klassizismus und Rokoko. Ins Zentrum rückte sie das Individuum, das Gefühl und die Natur.

## 2 Alban Berg (1885-1935)

### 2.1 Allgemein zu dem Komponisten

Ich sehe es als wichtig an, sich in meiner Arbeit auch zum Leben und Werk des Komponisten Alban Berg zu äußern, der auf eine einzigartige Weise das Drama *Woyzeck* verarbeitete, und so die Umstände und Bedingungen nahezubringen, unter denen sich dieser Autor in eine außerordentliche Persönlichkeit entwickelt hatte. Die mir zur Verfügung stehenden Publikationen, welche ich als Informationsquellen benutzt habe, sind folgende: SCHERLIESS, Volker. *Alban Berg*, POPLE, Anthony. *Alban Berg und seine Zeit*, REDLICH, H. F. *Alban Berg. Versuch einer Würdigung* und REICH, Willi. *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Křenek*.

Alban Berg war ein österreichischer Komponist, eine der zentralen Figuren des zwanzigsten Jahrhunderts bezüglich des musikalischen Bereichs. Er war zu Lebzeiten nicht viel anerkannt – ähnlich wie Büchner. Seine Kompositionen waren früher größtenteils vom Publikum abgelehnt und er erlebte eine Reihe von Skandalen bei ihrer Interpretation. Mit seinem Werk gehört er zur Avantgarde, da er die neuesten künstlerischen Mittel anwendete. Doch schrieb er selbst über seine Musik, dass er „*nicht so sehr Gewicht darauf legte, ein musikalischer Bauernschreck zu sein, als vielmehr ein natürlicher Fortsetzer richtig verstandener, guter, alter Tradition!*“<sup>6</sup> Berg hatte vor allem den „*Wunsch gute Musik zu machen*“<sup>7</sup>. Obwohl sein Gesamtwerk im Vergleich zu den anderen Komponisten seiner Zeit nur wenige Stücke umfasst, zählen seine Werke zum Bedeutenden, was in der Musik des 20. Jahrhunderts geschaffen wurde.

---

<sup>6</sup> *Schönberg Briefe*, S. 104. In SCHERLIESS, Volker. *Alban Berg*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Februar 1975. S. 7. ISBN 3-499-50225-4.

<sup>7</sup> REICH, Willi. *Alban Berg. Leben und Werk*. Zürich, 1963, S. 60. In SCHERLIESS, Volker. *Alban Berg*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Februar 1975. S. 7. ISBN 3-499-50225-4.

## 2.2 Musik zur Zeit der Jahrhundertwende

Zur Zeit der Jahrhundertwende sah die Situation in allen Bereichen der Kunst ähnlich aus; die von dem wissenschaftlichen und technischen Fortschritt geprägte Gesellschaft beeinflusste die gesamte Kunst. Das Gefühl von Skepsis und Unsicherheit war für diese Epoche charakteristisch. Man fühlte, dass alles, was aufgefunden und ererbt worden war, wurde schon übersteigert. Deswegen strebten die Künstler nach einem Neubeginn. Das galt nicht nur für die Literatur und bildende Kunst, sondern auch für den musikalischen Bereich.

Die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts wird heutzutage mit dem Oberbegriff „*Neue Musik*“ bezeichnet. Sie fasst alle unterschiedlichen Kompositionsrichtungen der ersten Musik zusammen und zeigt sich in einem neuen musikalischen Ausdruck. Für die Neue Musik war allgemeine Krise der traditionellen Stillmittel, vor allem Harmonie, typisch. Die einzelnen Komponisten suchten auf unterschiedlichen Wegen nach einer Lösung dieses Problems. Das führte zur Auflösung des ganzen Systems und zu einem ungeheuren Stilpluralismus in der Musik. Die *Tonalität*<sup>8</sup> wurde durch die „*freie Atonalität*“<sup>9</sup> ersetzt. Später fand Arnold Schönberg den Ausweg in seiner Zwölftontechnik.

## 2.3 Charakteristik des Werkes von Alban Berg

Berg vereint in seinem Werk Einflüsse der Spätromantik Mahlers<sup>10</sup> Typs mit freier Atonalität und später mit der Zwölftontechnik. Er gehörte zu der sogenannten „*Zweiten Wiener Schule*“ (auch Schönberg-Schule genannt), einem Kreis der Komponisten, die sich am Beginn des 20. Jahrhunderts um Arnold Schönberg vereinigten und die den beschließenden Einfluss auf die Entwicklung der Neuen Musik hatten. Zusammen mit Schönberg und Berg wurde auch Anton Webern zum Hauptvertreter. Doch nicht nur die

---

<sup>8</sup> **Tonalität** ist ein musikalisches System, in dem hierarchische Beziehungen zwischen den Höhen der Töne gelten, die auf ein tonales Zentrum – eine Tonika – bezogen sind. In diesem Fall wird die Dur-Moll Tonalität gemeint, die in ganz Europa benutzt wurde.

<sup>9</sup> **Atonalität** ist ein System der Musik, dessen Harmonik und Melodik nicht auf ein tonales Zentrum fixiert werden. Der Zusatz „freie“ bezeichnet die erste Phase der Atonalität ohne bestimmte Regeln.

<sup>10</sup> **Gustav Mahler** (1860-1911) war ein österreichischer Komponist, einer der bedeutendsten Vorsteller der Spätromantik in Musik und ebenfalls ein berühmter Dirigent und Operndirektor.

Komponisten, sondern auch andere Persönlichkeiten wie Philosophen und Musikwissenschaftler wirkten in der Zweiten Wiener Schule. Alban Berg gehört ohne Zweifel zu den größten musikdramatischen Persönlichkeiten des vorigen Jahrhunderts. Obschon man einwenden könnte, dass er „nur“ zwei Opern geschrieben hat, scheint dieses Genre für sein ganzes Schaffen bestimmend zu sein. In dem ganzen Werk Bergs spiegelt sich nämlich seine dramatische Veranlagung wider und es handelt sich nicht nur um die Oper.

## **2.4 Bergs Jugend**

Alban Berg wurde im Zentrum der Wiener Innenstadt im Schönbrunner Haus als Alban Maria Johannes Berg am 9. Februar 1885 geboren. Seine Familie war eine wohlhabende Bürgerfamilie. Der Vater Conrad Berg war Kunst- und Buchhändler und hatte ein Geschäft mit den liturgischen Geräten und Bildern. Die Vorfahren Albans Mutter, Frau Johanna, geborene Braun, stammten aus Böhmen, weitere Generationen haben sich später in Wien angesiedelt. Berg lebte sein ganzes Leben in Wien und jedes Jahr verbrachte er mehrere Monate auf dem „Berghof“ am Ossiacher See, dem Familiensitz in Kärnten. Er wuchs zusammen mit zwei älteren Brüdern, Hermann und Charles, und einer jüngeren Schwester Smaragda. Zum Familienleben gehörten immer die Beschäftigung mit Literatur und bildender Kunst und ebenso das gemeinsame Musizieren. Als Kind schien Alban jedoch mehr an Literatur interessiert zu sein. Schon früh erschien Albans große Leidenschaft zum Lesen und in der frühen Lektüre konnte die Wurzel seiner ausgezeichneten Literaturkenntnis liegen, die sich später in der Wahl und Bearbeitung seiner Operntexte manifestierte. Mit 14 Jahren begann er sich mehr mit Musik zu beschäftigen, zuerst komponierte er Lieder, die zu Hause von Bruder Charley gesungen und von Smaragda am Klavier begleitet wurden. Er komponierte nur als ein Autodidakt, ohne fachliche Anleitung. Bis zum Beginn seines Studiums bei Schönberg im Jahre 1904 entstanden über 30 Lieder, darunter auch die Duette. Als Alban 15 Jahre alt war, sein Vater ist gestorben und in demselben Jahr, genau am 23. Juli 1900, erschien bei Alban auch sein erster Anfall von Bronchialasthma. Mit diesen Leiden wurde dann Berg

bis zu seinem Tode belasten. Von diesem Moment an wurde die Zahl „23“ bedeutungsvoll und Berg hielt sie für seine „Schicksalszahl“.

Die materielle Lage der Familie hat sich nach dem Vaters Tod erheblich verschlechtert. Im Juni 1903 ist Berg bei der Matura durchgefallen, die ein Jahr später bestanden hat. Dass diese Zeitperiode für Berg vor allem von melancholischer Stimmung war, wird noch durch die unglückliche Liebe gesteigert<sup>11</sup> und später zu einem Selbstmordversuch führte.

## 2.5 Studium und Arbeit

Da Albans Familie nach dem Tode des Vaters ein geregeltes Einkommen brauchte, trat Berg im Oktober 1904 als Rechnungspraktikant in den Diensten der Statthalterei in Niederösterreich, wo er sich für die Laufbahn eines Regierungsbeamten vorbereitete, wie sich seine Mutter wünschte. Parallel besuchte er auch die Vorlesungen der Juristik und der Musikwissenschaften an der Wiener Universität. In dieser Zeit kam ebenfalls zu einem entscheidenden Bruch im Bergs Leben, als sein Bruder Charley ohne Albans Wissen, einige Lieder dem Komponisten und Musiklehrer Arnold Schönberg vorlag. Daraufhin nahm ihn Schönberg, zuerst kostenlos, zum Unterricht an. Das Studium bei Schönberg dauerte etwa sechs Jahren (1904-1910) und stellte das Fundament der späteren künstlerischen Entwicklung Bergs vor. Als der Unterricht bei Schönberg offiziell beendet wurde, blieb Berg weiterhin Schönberg-Schüler und wurde immer dem Meister eng verbunden. Eine Erbschaft, die im November 1905 Bergs Mutter zugefallen war, verbesserte die finanzielle Situation der Familie Berg und Alban wurde es möglich, im Oktober 1906 seine Beamtenlaufbahn zu beenden und sich nur der Komposition zu widmen.

Während der Studienzeit bei Schönberg gewann Berg nicht nur wichtige künstlerische, sondern auch menschliche Erfahrungen. Er lernte dort einen hervorragenden Komponisten Anton Webern kennen, der auch Schönbergs Schüler war und sie wurden schnell die engsten Freunde, was der Briefwechsel von etwa 600 Briefen zwischen ih-

---

<sup>11</sup> Als 17-jähriger verliebte sich Berg in das Küchenmädchen Marie Scheuchl und sie brachte später seine uneheliche Tochter Albine zur Welt, zu deren Vaterschaft sich Alban am 8. Dezember 1903 bekannte.

nen beweist. Sie waren zwei grundverschiedene Komponistenpersönlichkeiten, auch von Naturell sehr unterschiedlich, trotzdem sie sich liebten und verehrten gegenseitig als Menschen und als Musiker sehr viel.

Das Idol von größter Bedeutung für den jungen Berg war, und blieb es sein ganzes Leben, der Komponist Gustav Mahler. Mahler wirkte zu dieser Zeit als Direktor der Hofoper in Wien. Zur Begegnung zwischen ihnen kam nur einmal im Sommer 1907, als Mahler einige Schönberg-Schüler nach Grinzing einlud. Neben Mahler war Alban Berg mit Richard Strauss fasziniert.

Als hier schon erwähnt wurde, litt Berg an Asthma und außerdem an Furunkulose. Sein körperliches Leiden war bei ihm von dem psychischen Zustand schwer zu trennen und er wurde immer mehr melancholisch und fühlte sich einsam.

Im Winter 1906 traf Alban in der Operngalerie eine Frau, Helene Nahowski, die für ihn, neben der Beziehung zu Schönberg, das entscheidende menschliche Verhältnis bedeutete. Helene wurde ihm nicht nur seine geliebte Frau; er fand in sie auch einen Menschen mit künstlerischem Verständnis. Sie musizierten gemeinsam, Alban begleitete sie häufig beim Gesang. Der Vater von Helene war, vor allem wegen Albans beruflichen Unsicherheit und seiner zerrütteten Gesundheit, gegen die Heirat. Schließlich musste Helenas Vater zur Heirat einwilligen, aber unter der Bedingung, dass sich beide protestantisch trauen lassen, und so eine Scheidung offen zu lassen. Die Hochzeit fand 1911 statt und dann im Jahre 1915 katholisch wiederholt wurde.

## 2.6 Bergs Werk

Im November 1907 kam zur ersten öffentlichen Aufführung von Albans Werke – *dreier Lieder* und der *Doppelfuge für Streichquintett mit Klavierbegleitung*. Berg selbst spielte den Klavierpart. Das erste erhaltene Werk Bergs sind die *Zwölf Klaviervariationen über ein eigenes Thema in C-Dur*. Im dieselben Jahr begann er an seiner *Klaviersonate op.1* und seinen *Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier op.2 nach Gedichten von Hebbel und Mombert* zu arbeiten. Die letzte Komposition unter Schönbergs Anleitung war das *Streichquartett op.3*, der zu der Zeit entstand, als bei Berg die Situation um die Heirat mit Helene aktuell war. Man kann also an dieser Stelle über autobiogra-

phischen Einflüssen sprechen. Das Quartett wurde danach bei Drucklegung 1920 gerade seiner Frau gewidmet.

Als im Jahre 1911 sein Idol Gustav Mahler starb, nahm er sich am Begräbnis zusammen mit Schönberg und anderen Mitschülern teil. Im 1913 wurden einige der Bergs *Altenberg-Lieder op.4* im Großen Musikvereinsaal in Wien uraufgeführt, unter der Leitung Schönbergs. Diese Orchesterlieder wurden nach Ansichtskartentexten geschaffen, mit denen Peter Altenberg, ein österreichischer Schriftsteller und Albans guter Freund, seine Postkarten kommentierte. Die Uraufführung endete mit dem Skandal, der eine Fortsetzung des Konzerts unmöglich machte. Anlässlich des 40.Geburtstags Schönbergs, im Jahre 1914, komponierte Berg *Drei Orchesterstücke op.6*. Es ist ein einziges Werk von Berg für großes Orchester und es gehört zugleich zu den kompliziertesten Orchesterpartituren überhaupt.

Einer der wichtigsten Zeitpunkte in Bergs Leben stellt der Mai 1914 dar, als Berg in den Wiener Kammerspielen Büchners Dramenfragment *Woyzeck* sah. Kurz nachher hat er zum Ergebnis gelangen das Werk als Oper zu gestalten. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs machte den Plan aber momentan unmöglich.

Berg selbst war zuerst sehr kriegsbegeistert, allerdings sowie die meisten Österreicher und Bergs Freunde. Bald bestärkten ihn aber seine persönlichen Erfahrungen zu einer Ablehnung des Krieges. Er selbst trat im August 1915 die österreichische Armee an und er wurde im ungarischen Lager Kiralyhida stationiert, aber aufgrund seines schlechten gesundheitlichen Zustandes wurde er bald nach Wien ins Kriegsministerium versetzt. Hier blieb er dann bis zum Kriegsende. In seinen Briefen erwähnte Berg, dass diese ganze Zeit für ihn vor allem Leidensjahre bedeutete. Das wurde auch dadurch verursacht, dass er als Unteroffizier unter einem grausamen Vorgesetzten, einem Betrunkenen, dienen musste. Als wichtiger Punkt scheint die Tatsache zu sein, dass Berg in seiner Oper *Wozzeck*, an der er während der letzten Kriegsmonate endlich arbeiten begann, viele der eigenen Soldatenerfahrungen ausgenutzt hatte.

Im Jahre 1918 gründete Arnold Schönberg den „Verein für musikalische Privat-aufführungen“, weil es immer weitere künstlerische und organisatorische Schwierigkeiten bei den Aufführungen neuer Musik gab. Berg beteiligte sich an der Organisation

und Leitung, er wurde einer der „Vortragsmeister“. Der Verein sollte die Musikwerke aus der Mahlers Zeit bis moderne Werke der Zeit jede Woche vorzuführen. Aus den finanziellen Gründen musste aber die Organisation 1921 aufgelöst werden. Im dieselben Jahr wurde die Instrumentation des *Wozzecks* beendet. 1923 schloss Berg den Vertrag mit dem Verlag Universal-Edition, der die Oper *Wozzeck* und auch seine andere vorherige Werke übernahm. *Wozzeck* wurde in Berlin im Jahre 1925 uraufgeführt. Die Reaktionen auf diesen Stück waren geteilt. Nach der Vollendung des *Wozzecks* wandte sich Berg der Kammermusik zu. So entstand das *Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern* und ein Jahr später die *Lyrische Suite für Streichquartett*, die teilweise zwölftönig ist.

Im Jahre 1921 kam Arnold Schönberg mit seiner Methode der „*Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*“ – allgemein *Zwölftontheorie*<sup>12</sup> genannt. Diese Technik machte er erst im Februar 1923 zum erstenmal seinen Schülern bekannt, sie übernahmen sie und erprobten sofort. Auch Berg neigte zu dieser Kompositionstechnik, doch er empfand gleichzeitig Bedenken, dass nur das Reihenmaterial und die Methode selbst die Ausgangsbasis der Werke nicht darstellen können und deswegen bemühte er sich die strenge Technik mit einer klanglichen Milde und traditionellen harmonischen Möglichkeiten zu vereinigen. Bis zu dieser Zeit war also Bergs Werk im Allgemeinen atonal konzipiert.

Alban Berg komponierte sein erstes zwölftöniges Werk im Sommer 1926. Es ging um die zweite Vertonung des Liedes „*Schliesse mir die Augen beide*“ von Theodor Storm, das er schon einmal in der Jugend vertonte. Sein weiteres Plan war eine neue Oper zu schaffen, dabei er sich nicht entscheiden konnte, welche Textvorlage für ihre Vertonung auszuwählen. Die Vorstellung schwankte zwischen *Und Pippa tanzt* von Gerhard Hauptmann und den *Lulu-Dramen* von Frank Wedekind.

Im Jahre 1930 wurde Berg zum Mitglied der Preußischen Akademie der Künste ernannt. Einige Jahre später erwarb Berg ein Landhaus am Südufer des Wörthersees, das ihm für die letzten Jahre der geliebte Sitz und Arbeitsstätte wurde. Hier entstanden

---

<sup>12</sup> **Zwölftontechnik**, auch Dodekaphonie genannt, ist eine Methode des Komponieren, bei der man ständig und ausschließlich eine Reihe von 12 verschiedenen Tönen verwendet, wobei kein Ton in der Serie nicht wiederholt werden kann.

Bergs höchst interessante Werke – *Lulu-Oper* und sein *Violinkonzert*. Die Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahre 1933 traf ihn tief. Wegen der sich verdüsternde politischer Situation gab es für Berg immer weniger Aufführungsmöglichkeiten seiner Werke in Deutschland und seine lebenslange finanzielle Situation spitzte sich dadurch zu. Arnold Schönberg wollte Berg materiell zu helfen, darum vermittelte er den Ankauf der autographen Partitur des *Wozzeck* von der Washington "Library of Congress" 1000 Dollar. 1934 wurde das Particell<sup>13</sup> der *Lulu* abgeschlossen. Diese Oper ist in der zwölftönigen Technik komponiert und blieb unvollendet, aber Berg stellte auf Anregung des deutschen Dirigenten und Komponisten Otto Klemperers die *Symphonische Stücke aus der Oper Lulu* zusammen. Besonders dieses Werk war durch die politischen Ereignisse betroffen. Die geplante Uraufführung der *Lulu-Symphonie*, die von Erich Kleiber dirigiert werden sollte, wurde zuerst behindert, doch brachte Kleiber am 30. November 1934 sie zur Uraufführung in der Berliner Staatsoper. Gleich nachher begann aber die Presse gegen Kleiber und Berg zu agitieren. Einige Tage nach dem Konzert wurde Erich Kleiber von der Berliner Staatsoper entlassen und verließ Deutschland. Für Berg bedeutete das keine weiteren Aufführungen in Deutschland bis zum Jahre 1945.

Die Vollendung der Oper *Lulu* wurde durch das Schreiben eines von amerikanischem Geiger Louis Krasner in Auftrag gegebenen *Violinkonzerts* unterbrochen. Sicherlich wurde für ihn das hohe Honorar von 1500 Dollar die größte Motivation. Der *Violinkonzert* widmete er der Tochter von Alma Mahler-Werfel, die im Alter von achtzehn Jahren an Kinderlähmung starb. Berg verarbeitete im Konzert dieses für ihn erschütternde Erlebnis. Das Konzert wurde mit dem Untertitel „Dem Andenken eines Engels“ beschenkt. Am Schluss des Werkes erklingt der Choral „Es ist genug“ von Johann Sebastian Bach aus einer seiner Kantaten. Das Konzert wurde in ungefähr fünf Monaten beendet. Kurze Zeit später bekam Berg einen Insektenstich und erkrankte an einer Blutvergiftung. Er starb am 24. Dezember 1935.

---

<sup>13</sup> Particell ist ein notierter Entwurf eines Musikstücks, der nicht als fertige Partitur aufgeschrieben ist.

## 3 Woyzeck – Drama von Georg Büchner

### 3.1 Editionsgeschichte

Mit der Niederschrift des Woyzeck wird Büchner wahrscheinlich zwischen Juni und September 1836 begonnen haben, wovon hauptsächlich briefliche Andeutungen zeugen.<sup>14</sup> Büchners Tod verhinderte die Vollendung des Werkes und es blieb nur Woyzeck Fragment. Dieser Fragment-Charakter bedingte dann weitgehend die Edition des Werkes.

Nach Büchners Tod übergingen die gesammelten Schriften in Besitz seiner Familie und Woyzeck-Manuskripte wurden in dem Nachlass entdeckt. Mehrere handschriftliche titellose Fragmente des Woyzeck wurden aufgefunden. Es handelt sich um drei verschiedene Szenengruppen mit insgesamt 31 Szenen, die als einzelne Entstehungsstufen des Dramas anzusehen sind. Sie sind nicht aufgereiht und nicht in die Akten aufgeteilt. Auch die Personennamen sind nicht immer gleich. Als 1850 Ludwig Büchner, Georgs Bruder und ein Literaturwissenschaftler, die sämtlichen nachgelassenen Schriften ausgegeben hatte, entschied er sich den Woyzeck auszulassen, weil die Handschrift für ihn unleserlich und kaum zu entziffern war. Erst 25 Jahre später erhielt Karl Emil Franzos den gesamten Nachlass zu Editions Zwecken. Er konnte das Manuskript mit chemischer Behandlung wieder lesbar machen und im Jahre 1879 publizierte er das Fragment als *Wozzeck. Ein Trauerspiel-Fragment*, in „*Georg Büchner: „Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß“*“. Er hat 25 Szenen für seine Ausgabe ausgewählt. Ein Titel zu Büchners Drama wurde vom Autor aber nicht eingeführt. Der von Franzos gewählte Titel „**Wozzeck**“ beruhte auf einem Lesefehler. Den „richtigen“ Namensform *Woyzeck* wurde erst nach der Entdeckung der Büchners Quelle über den Mörder Johann Christian Woyzeck angegeben. Diese erste Ausgabe ist jedoch nicht so originalgetreu. Franzos nahm hier einige Streichungen vor, dichtete hinzu und brachte die einzelnen Szenen in eine ihm sinnvoll erscheinende Reihenfolge. Das heißt, er hat unter ganz persönlichen Aspekten das Drama bearbeitet um eine lesbare Fassung zu schaffen. Es scheint mir

---

<sup>14</sup> BÜCHNER, Georg. *Werke und Briefe*. 1. Ausgabe. München : Carl Hanser Verlag, 1988. 769 s. ISBN 3-423-02202-7. Brief Nr. 62, s. 321

förderlich zu sein, an dieser Stelle anzuführen, was Franzos selbst zur Entzifferung des Textes schreibt, denn man kann sich das Bild darüber machen, wovon Alban Berg bei seiner Vertonung eigentlich ausgegangen hat: „ . . . Vor mir lagen vier Bogen dunkelgrauen, mürbe gewordenen Papiers, kreuz und quer mit langen Linien sehr feiner, sehr blasser gelblicher Strichelchen beschrieben. Da war absolut keine Silbe lesbar. Ferner einige Blättchen weißen Papiers, mit ähnlichen Strichelchen bedeckt. Da hier die Zeichen größer waren, der Hintergrund heller, so war da stellenweise ein Wort zu entziffern, aber nirgendwo auch nur ein ganzer Satz. Rathlos wendete ich die Blätter hin und her. Da führte mir der Zufall das chemische Rezept zu, welches im Nürnberger „Germanischem Museum“ zur Auffrischung von Urkunden benützt wird . . . Die Reihenfolge war ganz willkürlich; auf die Katastrophe folgte ein Stück der Exposition, darauf fand sich die Schlußszene angedeutet, dahinter jene Szene, mit der sich wohl die Dichtung eröffnen sollte u. s. w. u. s. w . . . Im Vorstehenden findet sich nun der Wortlaut des Manuscriptes mit buchstäblicher Treue wiedergegeben. War eine Stelle so unleserlich, daß ich ihren Inhalt nur zu vermuthen, nicht aber bestimmt zu erkennen vermochte, so habe ich sie lieber ganz weggelassen, anstatt meine Vermuthung hinzuschreiben . . . Was die Anreihung der Szenen betrifft, so war dies freilich eine schwierige Sache, da hierfür nicht die leiseste Andeutung vorlag. Neben der nothwendigen Rücksicht auf den Inhalt ließ ich bei Feststellung dieser Reihenfolge nach Möglichkeit noch eine andere, ästhetische Rücksicht walten. Es war mein Bemühen, die beiden Elemente, aus denen „Woyzeck“ besteht, das groteske und das tragische, so zu gruppieren, daß nicht das letztere Element durch das erstere in seiner Wirkung beeinträchtigt werde. Weggelassen ist keine Silbe. Wo sich allzudeberbe Ausdrücke blos durch Anfangsbuchstaben und Striche angedeutet finden, hat schon der Dichter das Gleiche gethan.“<sup>15</sup>

Der Text des Woyzecks wurde erstmalig 42 Jahre nach Büchners Tod veröffentlicht und gerade diese Werkausgabe machte den *Woyzeck* und den bis zu dieser Zeit vergessenen „toten“ Autor in der Öffentlichkeit bekannt.

---

<sup>15</sup> (online) erreichbar in  
< [http://de.wikisource.org/wiki/Zur\\_Textkritik\\_von\\_%E2%80%9EWoyzeck%E2%80%9C](http://de.wikisource.org/wiki/Zur_Textkritik_von_%E2%80%9EWoyzeck%E2%80%9C)>  
FRANZOS, K.E. *Zur Textkritik von „Woyzeck“*, aus: Georg Büchner's Sämmtliche Werke, S. 202–204.  
Frankfurt am Main: J. D. Sauerländer's Verlag, 1879.

Daneben gibt es aber auch noch andere Woyzeck-Ausgaben. Im Jahre 1922 veröffentlichte Fritz Bergemann Woyzeck-Ausgabe, die danach jahrelang maßgebend blieb. Sein Text beginnt mit der Szene *Beim Hauptmann*, weil er sie für eine typische Eingangsszene hielt (sowie auch Franzos und Berg).

Als heutzutage am meisten durchgesetzte und zuverlässigste Ausgabe gilt die von Werner R. Lehmann aus dem Jahre 1967. Im Unterschied zu den anderen verzichtete Lehmann auf die sprachliche Überarbeitung und Anreicherung der Szenen. Er wollte, so dass sich der Leser seine eigene Vorstellung über das Drama machen könnte.

Eine der neuesten Woyzeck-Ausgaben ist von Henri Poschmann, die in Edition von Büchners Gesamtwerk erschien (1984). Im Allgemeinen sind jedoch die meisten von zahlreichen Leseausgaben von Bergemann und Lehmann abgeleitet. Es gibt auch solche, die eigene Anordnungen der Szenen anbieten.

Die Problematik um das Werk ist also evident: da verschiedene Versionen des *Woyzeck* existieren, gibt es bestimmte Abweichungen – formale als auch sprachliche. Dasselbe Drama in den einzelnen Ausgaben verfügt über einen ungleichen Umfang, ungleiche Anzahl und Reihenfolge der Szenen und es beginnt und endet unterschiedlich. Die relative Kürze und Eigenständigkeit der Szenen erhöht die Schwierigkeit das Werk in einer sinnvollen Form zu fassen. Auf der anderen Seite bietet jedoch diese Variabilität ein relativ freies Feld für Dramaturgen und Regisseure an.

Woyzeck wurde erst am 8. November 1913 im Münchner Residenztheater uraufgeführt. Bei der Einstudierung des Dramas wurde die erste Version von Franzos benutzt.

### **3.2 Quellen zum Drama Woyzeck**

Für Büchners Werk ist im Allgemeinen sehr charakteristisch, dass er sich ausführlich mit den vorliegenden Quellen inspiriert. Dies ist auch im Fall der Dramen Lenz und Danton, aber ebenfalls im Hessischen Landboten.

Dem Drama Woyzeck liegen mehrere mögliche Kriminalfälle vor, die damals viel diskutiert wurden. Ich werde sie an dieser Stelle näher beschreiben.

### 3.2.1 Johann Christian Woyzeck als Quelle

Historisches Vorbild Büchners Drama kann der Sohn eines Perückenmachers Johann Christian Woyzeck gewesen sein. Er wurde am 3.1.1780 in Leipzig geboren. Sein Fall fand seinerzeit in Gerichtsmedizin und Jurisprudenz große Beachtung und Woyzeck wurde dadurch berühmt.

Woyzeck hat früh verwaist. Bei den Versuchen eine Handwerkerlehre zu beenden war er erfolglos, so arbeitete er zuerst als Perückenmacher, später als Bote und Diener. Schließlich ließ er sich als Soldat zunächst von holländischen, dann von schwedischen Truppen anwerben. Er desertierte und kehrte 1818 nach Leipzig zurück. Dort traf er mit der Witwe Johanna Christiane Woost, einer Stieftochter seiner Vermieterin. J.Ch. Woost wurde Woyzecks Geliebte. Es ist auch bekannt, dass Woyzeck schon ein Kind mit einem Fräulein Wienberg hatte. Diese Frau hat ihn aber wegen einem anderen, bemittelten Mann verlassen.<sup>16</sup> Christiane Woost war Woyzeck nicht treu, eine besondere Schwäche hatte sie für Leipziger Stadtsoldaten. Da sie die Affäre mit anderen Männern nicht aufgeben wollte, kam es bald zu Eifersuchtsszenen. 1821 wurde Woyzeck nach kleineren Diebstählen zu acht Tagen Arrest verurteilt. Danach konnte er keine Arbeit mehr finden, war obdachlos und lebte von der Bettelei. Einige Zeugen bestätigten, dass es während dieser Zeit bei Woyzeck andauernde depressive Zustände, optische und akustische Halluzinationen erschienen.

Am 2. Juni 1821 erstach der einundvierzigjährige Woyzeck aus Eifersucht seine sechsundvierzigjährige Geliebte im Hausflur ihrer Wohnung in der Leipziger Sandgasse. Woyzeck hat sich zur Tat sofort bekannt und wurde verhaftet.

Die Tat erregte das Interesse und öffentliche Diskussionen über die Zurechnungsfähigkeit und Straffähigkeit Woyzecks. Es folgten mehrere Verhöre und Ermittlungen. Daraufhin setzte sich eine Fülle von Gutachten und Verteidigungsschriften ein. Auf Antrag von Woyzecks Verteidiger wurde eine gerichtsmedizinische Untersuchung Woyzecks durch den Leipziger Medizinprofessor Johann Christian August Clarus (1774-1854) durchgeführt. In seinen zwei Gutachten attestierte Clarus Woyzeck eine

---

<sup>16</sup> GROBE, Wilhelm. *Georg Büchner, Der Hessische Landbote/Woyzeck : Interpretation von Wilhelm Große* (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 6). München : Oldenbourg, 1988, S. 29. ISBN 3-486-88615-0

volle Zurechnungsfähigkeit und Verantwortung für seine Tat und weder die psychischen Auffälligkeiten noch die soziale Notlage Woyzecks bedeutete für ihn Milderung oder sogar Erlasse der Strafe. Er hat zwar zugelassen, dass Woyzeck «das Subjektive mit dem Objektiven verwechselt habe», jedoch ist zum Schluss gekommen, dass «die dargestellten Beobachtungen über die gegenwärtige körperliche und geistige Verfassung des Inquisiten kein Merkmal an die Hand geben, welches auf das Dasein eines kranken, die freie Selbstbestimmung und die Zurechnungsfähigkeit aufhebenden Seelenzustandes zu schließen berechtige»<sup>17</sup>. Auf Grund von Clarus-Gutachten wurde Woyzeck im Herbst 1821 zum Tode verurteilt. Doch der Prozess erstreckte sich über drei Jahre bis Woyzeck schließlich am 27. August 1824 auf dem Leipziger Marktplatz mit dem Schwert öffentlich hingerichtet wurde. Mit dem Fall befasste sich die wissenschaftliche Öffentlichkeit noch weitere Jahre.

Das zweite Clarus-Gutachten wurde 1825 mit dem Titel *„Die Zurechnungsfähigkeit des Mörders Johann Christian Woyzeck, nach Grundsätzen der Staatsarzneikunde aktenmäßig erwiesen“*<sup>18</sup> in dem Fachblatt *Henkes Zeitschrift für die Staatsarzneikunde* abgedruckt. Ein Jahr später veröffentlichte hier Clarus auch sein früheres Gutachten. Büchners Vater war Mitarbeiter dieser Zeitschrift, er publizierte hier seine medizinischen Abhandlungen. Es ist deswegen höchst wahrscheinlich, dass sich Büchner gerade durch seinen Vater die Texten von Clarus kennengelernt hat und sie zur Hauptquelle seines Dramas machte. Heutzutage sind alle Gutachten im Volltext zugänglich.

### 3.2.2 Fall Schmolling als Quelle

Neben dem Fall Woyzeck konnte Büchner aus zwei weiteren historischen Vorfällen schöpfen. Vermutlich aus derselben Zeitschrift entnahm Büchner auch Informationen über einem anderen Fall, der auf einer auffälligen Weise Parallele zum Fall Woyzeck aufweist. Am 25. September 1817 hatte der achtunddreißigjährige Tabakspinnergeselle Daniel Schmolling seine Geliebte Henriette Lehne in der Hasenheide bei Berlin

---

<sup>17</sup> BÜCHNER, Georg. *Werke und Briefe*. 1. Ausgabe. München : Carl Hanser Verlag , 1988. 769 s. ISBN 3-423-02202-7. Seite 649, 653

<sup>18</sup> Ebd. S. 630

mit einem Messer erstochen. Er wurde dann am 12.9. 1818 zum Tode verurteilt. Ähnlich wie im Falle Woyzecks folgten nach der Tat mehrere psychiatrische Untersuchungen und Gutachten. Schmollings Verteidiger reichte einen Revisionsantrag, welchen das Stadtgericht Berlin abgelehnt hatte. Trotz mehrere medizinische Argumente, die für die Geistesverwirrung Schmollings sprachen, wurde das Todesurteil 1825 bestätigt. Der König jedoch wandelte die Todesstrafe in eine lebenslängliche Zuchthausstrafe in Glatz um. Im Zuchthaus ermordete Schmolling am 19. Februar 1825 einen Mithäftling.

### 3.2.3 Fall Dieß als Quellenmaterial

Johann Dieß, der siebenunddreißigjährige Leinenweber, erstach im August 1830 in der Nähe von Darmstadt ebenfalls seine Geliebte, Elisabeth Reuter. Der Prozess endete 1833 mit der Verurteilung zu 18 Jahren Zuchthaus. Am 23. Mai 1834 ist Dieß im Zuchthaus Marienschloss gestorben.

Anlass für Büchner könnte die Wiederbeschäftigung mit diesen Fällen sein. Der im Frühjahr erscheinende Bericht „*Zurechenbarkeit oder nicht?*“ von Hofgerichts-Advokat Philipp Bopp, der verschiedene Verteidigungsschriften und medizinische Gutachten in der Henkes „*Zeitschrift für die Staatsarzneikunde*“ veröffentlichte, verweist auf den Fall Woyzeck, das zweite Clarus-Gutachten und auch den Fall Dieß.

Es ist offensichtlich, dass einige Entsprechungen zwischen den Fällen Woyzeck, Schmolling und Dieß bestehen. In allen öffentlich geführten Auseinandersetzungen „*zwischen Gutachtern, Verteidigern und Gerichtsinstanzen ging es um ein Gesamtbild der Delinquenten, um ihre körperliche, geistige und seelische Verfassung, um Lebenswandel, Moralität und Religiosität, um Zurechnungsfähigkeit und Verantwortlichkeit – auf der anderen Seite um die unterschiedlichsten Urteilkriterien und Schlußfolgerungen.*“<sup>19</sup>

In allen Fällen hat ein Handwerksgeselle seine jeweilige Geliebte erstochen und im Laufe des Prozesses werden Gutachten über die Zurechnungsfähigkeit der Täter erstellt. Daneben weisen alle drei Täter ebenfalls weitere Ähnlichkeiten auf, betreffend ihr

---

<sup>19</sup> BORNSCHEUER, Lothar. *Georg Büchner. Woyzeck. Erläuterungen und Dokumente.* In GROBE, Wilhelm. *Georg Büchner, Der Hessische Landbote/Woyzeck : Interpretation von Wilhelm Große* (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 6). München : Oldenbourg, 1988, S. 29. ISBN 3-486-88615-0

Alter (sie waren fast gleichaltrig), ihre Angehörigkeit der armen ungebildeten Klasse, ihre Lebensumstände und Tatgeschichten. Alle haben ein Messer als Tatwaffe verwendet. Da ich in meiner Arbeit keinen Raum von diesen Einzelheiten mehr zu schreiben, und ich halte sie für nicht so wichtig aber zugleich interessant, verweise ich an dieser Stelle auf eine Informationsquelle.<sup>20</sup>

### 3.3 Woyzeck – Handlung des Dramas

Das Drama spielt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Geschichte ist in eine hessische Garnisonsstadt eingesetzt. Im Mittelpunkt des Dramas steht der einfache Soldat namens Franz Woyzeck, der ein uneheliches Kind mit seiner Geliebte Marie hat. Woyzeck versucht sie beide finanziell zu unterstützen. Sein Sold ist aber so gering, dass er auch einige Nebenarbeiten annehmen muss. Er arbeitet als Barbier für seinen Hauptmann, der ihn zu privaten Dienstleistungen missbraucht. Er lässt sich in seiner Freizeit von einem Doktor gegen Bezahlung als Versuchskaninchen für seine zweifelhafte medizinische Experimente an eine Erbsendiät zu setzen. Sowohl der Arzt als auch der Hauptmann nutzen Woyzeck psychisch und physisch aus. Woyzeck hat einen Kameraden Andres, mit dem er die Stöcke in den Gebüschern schneidet. Von Anfang an hat Woyzeck besondere Wahnvorstellungen, die Kommunikation mit Andres schwierig machen. Marie beginnt Woyzeck mit dem Tambourmajor zu betrügen. Woyzeck bemerkt die Untreue Maries, als er sie beim Tanz im Wirthaus beobachtet. Der Tambourmajor demütigt Woyzeck öffentlich im Wirthaus. In diesem Moment hört er innere Stimmen, die ihn bewegen Marie umzubringen. Bei einem Juden besorgt er sich das Messer und ermordet Marie am Ufer eines Sees in der Nähe vom Wald. Nach der Mordtat kehrt Woyzeck ins Wirtshaus zurück, wo man Blut auf seinem Ärmel entdeckt. Dann kehrt er an den Tatort zurück, weil er dort das Messer liegen gelassen hatte. Er findet das Messer und wirft es in den Teich so, dass es immer vom Ufer sichtbar ist. Er geht ins Wasser weiter und weiter.

---

<sup>20</sup> BÜCHNER, Georg. *Dichtungen*. Band 1. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag, 2006. S. 930-955. ISBN 3-618-68013-9

In der Franzos' Ausgabe endet das Drama mit der Szene „*Secirsaal*“<sup>21</sup>, wo gemeinsam Chirurg, Arzt und Richter auftreten. In der Lehmanns Ausgabe wird noch die Szene mit dem Idioten, dem Kind und Woyzeck nachgestellt, als Woyzeck nach Hause zu seinem Sohn kommt, der von dem Narren Karl beaufsichtigt wird. Am Ende läuft der Narr mit dem Kind weg und Woyzeck bleibt allein. Diese Szene hat Franzos in seiner Fassung ausgelassen.

### 3.4 Charakteristische Merkmale des Dramas

Das Drama ist zwar in Szenen unterteilt, doch fehlt hier die Einteilung in die Akte. Es gibt keinen Anfang und kein Ende der Handlung, keine Steigerung bis zum Höhepunkt. Darum kann man bei Woyzeck nicht über dem klassischen Drama sprechen.<sup>22</sup> Es handelt sich um ein Drama der offenen Form.

Im Gegensatz zu den klassischen Dramen, überwiegt im Woyzeck die Umgangssprache. Die Personen sprechen so, wie es ihrem sozialen Stand und ihrer Bildung entspricht. Während der Doktor beispielsweise hochdeutsch spricht, Woyzecks und Mariés Sprache ist dialektgefärbt und fehlerhaft, weil sie den untersten Gesellschaftsschichten angehören. Die Verwendung einer realistischen Sprache ist also ein Charakteristikum Büchners Woyzeck. Das Stück spielt in Darmstadt, die Figuren sprechen größtenteils im dortigen hessischen Dialekt. Deshalb haben im Hochdeutschen grammatikalisch falsche Konstruktionen hier ihre Richtigkeit.

---

<sup>21</sup> nach der neuen Grammatik der „*Seziersaal*“

<sup>22</sup> Mit „klassisch“ wird ein Schauspiel wie die Tragödien Schillers oder Goethes gemeint.

## 4 Wozzeck – Die Oper von Alban Berg

Die Oper *Wozzeck* bildet in der Musikgeschichte des vorigen Jahrhunderts einen Markstein: es handelt sich nämlich um die erste atonale<sup>23</sup> Oper. Es ist ebenfalls eine der wenigen Opern des 20. Jahrhunderts, die einen festen Platz im Repertoire aller Opernhäuser einnimmt. Im *Wozzeck* ist es Berg gelungen, alle zu dieser Zeit zur Verfügung stehenden musikalischen Mittel auszunützen: er wendet die atonale Musik und die Zwölftontechnik<sup>24</sup> an, aber man findet hier auch noch romantische Passagen in Wagnerischen<sup>25</sup> Stil und vor allem die klassischen musikalischen Formen. Im *Wozzeck* verbinden sich alle charakteristischen Merkmale Bergs Tonsprache. Obgleich der *Wozzeck* ein Wendepunkt in jeder Hinsicht bedeutet, stellte sich Berg gegen die Auffassung, dass er mit *Wozzeck* die Oper zu reformieren beabsichtigte: „ *Es ist mir nicht im Schlaf eingefallen, mit der Komposition des ‚Wozzeck‘ die Kunstform der Oper reformieren zu wollen. Ebensowenig wie dies Absicht war, als ich sie zu komponieren begann, ebensowenig habe ich je das, was dann entstanden war, für etwas gehalten, was für ein weiteres Opernschaffen – sei es das eigene oder das anderer Komponisten – vorbildlich sein sollte, und auch nicht angenommen oder gar erwartet, daß der ‚Wozzeck‘ in diesem Sinne ‚Schule machen‘ könnte.*“<sup>26</sup>

### 4.1 Entstehung der Oper

Den Anlass zur Vertonung Büchners Dramas gab Berg die am 14. Mai 1914 gesehene Wiener Aufführung des Dramas *Woyzeck* in der Wiener Kammerspielen (das damalige Residenztheater). Dieses künstlerische Erlebnis wirkte auf Berg sehr tief ein, dass er „*sofort (auch nach einem zweiten Anhören) den Entschluss faßte, ihn in Musik zu setzen*“<sup>27</sup>. Vermutlich zum ersten Mal berichtet jedoch Berg über die Komposition

---

<sup>23</sup> Vgl. S. 10

<sup>24</sup> Vgl. S. 15

<sup>25</sup> Richard Wagner (1813-1883) war ein deutscher Komponist, Vertreter der romantischen Musik; mit seinen Neuerungen in Harmonik beeinflusste er die Entwicklung der Musik bis in die Moderne.

<sup>26</sup> BERG, Alban. *Das „Opernproblem“*, in: Neue Musikzeitung, 49. Jahrgang, Nr. 9, September 1928, Stuttgart. In BERG, Alban. *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1981. S. 257

des Wozzeck in einem Brief an Arnold Schönberg vom 13. August 1917: „. . . *es beginnt sich auch die Lust zu regen, wie alle hier verbrachten Sommer, auch heuer – endlich wieder einmal zu arbeiten: Die schon seit über drei Jahren geplante Komposition des Dramas „Wozzeck“ von Büchner beschäftigt mich auch jetzt wieder*“<sup>28</sup>. Es ist zweifellos, dass ebenfalls Bergs eigener Kriegsdienst (1915-1918) ihn zur musikdramatischen Gestaltung des Wozzeck-Themas vorausbestimmt hat.<sup>29</sup>

Die Oper Wozzeck nimmt im Leben Bergs einen langen Abschnitt ein – insgesamt elfeinhalb Jahren von der Entscheidung zur Vertonung bis zur Uraufführung. Durch Kriegszeit und weitere Pflichten des Komponisten wurde die Schaffensperiode immer wieder unterbrochen. Erst im Oktober 1921 lag die Oper im Particell vor und im April 1922 wurde das Werk vollendet. Aus diesem Grund spiegelt die Oper wie kein anderes Werk die stilistische Entwicklung des Komponisten wider.

Fritz Heinrich Klein, Bergs Schüler, hat den Klavierauszug angefertigt. Berg hat den Auszug im Selbstverlag herausgegeben (Ende Juli 1922), und zwar mit finanzieller Unterstützung von Alma Maria Mahler<sup>30</sup>, eine Witwe von Gustav Mahler, mit der das Ehepaar Berg eng befreundet war. Aus Dankbarkeit wurde der Wozzeck Alma Maria Mahler gewidmet. Im Frühling 1923 wurde der Wozzeck von dem Verlag Universal Edition übernommen. Auf Anregung Hermann Scherchens<sup>31</sup> fasste Berg einige Stücke aus der Oper zusammen. Scherchen hat diese Fragmente unter dem Titel „Drei Bruchstücke aus Wozzeck“ am 11. Juli 1924 anlässlich des Frankfurter Festes des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ aufgeführt. Noch im Sommer brachte Alexander von Zemlinsky die Bruchstücke in Prag zur Aufführung.

---

<sup>27</sup> REICH, Willi. *Aus unbekanntem Briefen von Alban Berg an Anton Webern*, in: Schweizerische Musikzeitung 93 (Zürich 1953), 50. Brief (19. August 1918). In PLOEBSCH, Gerd. *Alban Bergs »Wozzeck«*. *Dramaturgie und musikalischer Aufbau*. Straßburg; Baden-Baden : Verlag Hertz GMBH, 1986. S. 10

<sup>28</sup> REDLICH, H.F. *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*. Wien-Zürich-London : Universal Edition A.G. Wien, 1957. S. 303

<sup>29</sup> Vgl. die Informationen auf S. 14

<sup>30</sup> Der spätere Mann von Alma Mahler war Franz Werfel, auch ein guter Freund von Berg.

<sup>31</sup> Herman Scherchens (1891-1966) war ein deutscher Dirigent und ein erfolgreicher Förderer zeitgenössischer Musik.

Am 14. Dezember 1925 wurde die ganze Oper unter der Leitung von Erich Kleiber in der Staatsoper Unter den Linden in Berlin uraufgeführt. Der Regisseur war Franz Ludwig Hörth und in der Hauptrolle stellte sich der Sänger Leo Schützendorf vor. Die Reaktionen von Publikum waren gespalten: auf der einen Seite Ovationen und Begeisterung, auf der anderen Ablehnung und Unverständnis. Ebenso die Presse wurde in ihrer Meinung geteilt. Doch früh wurde Wozzeck erkannt; zu Bergs Lebzeiten fanden insgesamt 166 Aufführungen statt. Dann wurde vom Jahre 1934 Berg und so auch sein Wozzeck bis zum Kriegsende vergessen.

## 4.2 Einrichtung des Textes

Die Texteinrichtung wurde von Berg selbst geschaffen. Seinem Libretto liegt die erste Edition von Karl Emil Franzos zugrunde, wie Berg selbst angegeben hatte, die aber gleichfalls fehlerhaft und zum Teil drastisch sinnverändernd ist. Diese Ausgabe ist Rudolf Schäfke berichtet jedoch in einem Aufsatz, dass Berg bei Textarbeitung die Ausgabe von Paul Landau (1909) benutzt hat, worauf Berg mit einem Korrigieren von Schäfkes Auffassung reagiert: „*Gesamtausgabe Franzos*“<sup>32</sup>. Obwohl Berg behauptete, dass er ausschließlich die Franzos' Ausgabe für seine Oper benutzt hat, gibt es eine auffallende Übereinstimmung mit der Ausgabe von Landau; es ist nämlich nicht zu übersehen, dass die Einordnung der Szenen der Landauschen Szenenfolge entspricht. Es ist höchst wahrscheinlich, dass Berg schon früh den originalen Wortlaut kennenlernte, vermutlich im Jahre 1920, als die neue Ausgabe von Witkowski erschien. In Betracht kommt noch die Ausgabe von Fritz Bergmann aus dem Jahre 1922. Diese Editionen fallen jedoch in die Zeit, als die Komposition der Oper beinah abgeschlossen war.

---

<sup>32</sup> SCHÄFKE, Rudolf. Alban Bergs Oper „Wozzeck“, in: Melos 5 (Mainz 1926), 268.  
In PLOEBSCHE, Gerd. *Alban Bergs »Wozzeck«*. Dramaturgie und musikalischer Aufbau. Straßburg; Baden-Baden : Verlag Hertz GMBH, 1986. S. 15

## PRAKTISCHER TEIL

In dem praktischen Teil meiner Arbeit möchte ich Alban Bergs musikalische Umsetzung des Dramas *Woyzeck* von Georg Büchner darstellen. Im Vordergrund meiner Untersuchung steht die Vergleichung des Librettotextes mit der dramatischen Vorlage. Den Ausgangspunkt dieser vergleichenden Analyse bilden die *Wozzeck*-Ausgabe von Karl Emil Franzos, das Opernlibretto von Alban Berg und auch die originellen Entwurfsstufen des Dramenfragments von Georg Büchner. Die einzige erreichbare Textausgabe von Franzos habe ich im Internet gefunden. Die Schreibweise folgt dem Originaltext. Auch das Libretto von Berg ist im Internet verfügbar. Diese Quellen habe ich in meinem Literaturverzeichnis angeführt. Ich versuche hier die Übereinstimmungen und Abweichungen herauszufinden. Ich stelle mir dabei die folgenden Fragen: Ist die Oper von Berg ganz identisch mit dem Theaterstück? Handelt es sich um eine Interpretation oder um ein neues Werk? Hat Berg den ursprünglichen Aussageakzent des Dramas irgendwie verändert? Diese Fragen versuche ich anhand von ausgewählten Beispielen zu beantworten.

### 1 Die Konzeption der Oper *Wozzeck*

Die Oper *Wozzeck* wurde nicht auf ein angefertigtes Libretto komponiert, sondern sie beruht auf einem schon existierenden Schauspieltext von Georg Büchner. Damit ist Alban Berg einer der ersten Komponisten, die die Theaterstücke direkt vertonten und so dem Genre *Literaturoper*<sup>33</sup> neigten. Da Berg für *Wozzeck* kein ursprünglich für Musik bestimmtes Schauspiel genutzt hat, erzielte er den höchst realistischen Ausdruck. Es ist offenbar, dass er dieses Ergebnis nicht erreichen hätte, wenn er ein traditionelles gereimtes Libretto mit stilisierten Charakteren und Kostümen geschaffen hätte, wie bis zu dieser Zeit für Oper charakteristisch wurde. Berg wählte *Wozzeck* als Thema für seine Oper aus, er modifizierte den Inhalt und bereitete sein eigenes Libretto vor. Des-

---

<sup>33</sup> Der Begriff **Literaturoper** bezeichnet ein Genre der Oper, das im 20. Jahrhundert entstanden ist. Die Bühnenwerke, Romane und Erzählungen werden ohne wesentliche Veränderungen vertont. Dieser Typ der Oper geht von dem Bestreben nach gleichmäßig hoher Qualität von Musik und Sprache aus.

wegen muss die Oper *Wozzeck* als eine subjektive Schöpfung Bergs angesehen werden, die auf dem Werk von Büchner basiert.

Alban Berg schreibt in seinem „*Wozzeck-Vortrag*“: *„Als ich also damals beschlossen hatte, eine abendfüllende Oper zu schreiben, stand ich, zumindest in harmonischer Hinsicht, vor einer neuen Aufgabe: Wie erreiche ich ohne diese bis dahin bewährten Mittel der Tonalität und ohne die auf ihr basierten formalen Gestaltungsmöglichkeiten dieselbe Geschlossenheit, dieselbe zwingende musikalische Einheitlichkeit? Und zwar eine Geschlossenheit nicht nur in den kleinen Formen der Szenen und Auftritte, sondern auch, was ja das Schwierigere war, die Einheitlichkeit in den großen Formen der einzelnen Akte, ja in der Gesamtarchitektur des ganzen Werkes?“*<sup>34</sup>

## 2 Auswahl und Anreihen der Szenen

Wie ging Berg mit dem Problem des fragmentarischen Charakters seiner Vorlage um? Ich habe schon in dem theoretischen Teil angeführt, dass dem Komponisten als Vorlage zum Entwurf des Librettos die Ausgabe von Karl Emil Franzos zur Verfügung stand. Die endgültige Form des Librettotextes umfasst eine Auswahlfassung von nur 15 Szenen aus zur Verfügung stehenden 26 Szenen der Franzos' Fassung. Diese 15 Szenen sind in drei Akte aufgeteilt, jeder Akt besteht aus 5 Szenen. Die verbleibenden Szenen hat Berg weggelassen. Er musste irgendwie mit der Tatsache verfahren, dass Büchner mit seinem *Woyzeck* ein Drama der offenen Form und zugleich ein „Stationendrama“<sup>35</sup> gestaltet hat. Die Handlung Büchners Dramas ist nämlich nicht kontinuierlich und linear durchgeführt. Nicht jede Szene ist die Folge der vorangegangenen. Die strukturelle Neuordnung der Textvorlage geht aus dem Streben des Komponisten nach einer Geschlossenheit der kurzen fragmentarischen Szenen des Dramas hervor. Damit hatte sich Berg weit von Büchners geplanter offener Form entfernt. Durch Szenenauswahl, Kürzungen, kleine Veränderungen und Textzusammenfassungen erzielte Berg einen drama-

---

<sup>34</sup> BERG, Alban. *Wozzeck-Vortrag von 1929*. In REDLICH, H.F. *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*. Wien-Zürich-London: Universal Edition A.G. Wien, 1957. S. 312

<sup>35</sup> **Stationendrama** ist eine Form des Dramas, in der die einzelnen Szenen frei aneinandergereiht sind. Es gehört zu der Form des offenen Dramas. Die Szenen stehen isoliert nebeneinander und bilden keinen kontinuierlichen Handlungsablauf.

tischen Ablauf nach dem Schema Exposition, Peripetie und Katastrophe und damit auch die Einheit der Handlung. Er hat nämlich gut gewusst, dass die freie Form den Anforderungen an das Libretto widerspricht. Das Libretto muss jedes retardierende Moment meiden. Deswegen scheidet Berg diejenigen Szenen aus, die den Fluss und das Tempo der Handlung verzögern. Sodann versucht er, durch die Anwendung eindeutiger Form-schemata für jede einzelne Szene, daß die Szenen untereinander kontrastieren, aber jede in sich doch geschlossen wirkt. Meine Frage lautet: Wirkt diese geschlossene Form der Oper nicht Büchners Absicht entgegen?

Trotz dieser relativen Geschlossenheit, hält Berg die epigrammatische Struktur und die Autonomie der Einzelszene ein. Jede Szene ist, wie bei Büchner, das primäre Bauelement, nicht mehr der einzelne Akt. Nach einem Bild folgt unmittelbar eine neue Begebenheit, ohne dass sie dem vorigen Ereignis entsprungen ist.

Bergs Textbearbeitung zeigt außer einer gezielten Auswahl des Materials auch zahlreiche Abweichungen gegenüber der Vorlage und dem handschriftlichen Original von Büchner. Sie könnten erhebliche Verschiebung des Aussageakzents bewirken. Deshalb scheint es mir sinnvoll die beiden Textfassungen miteinander zu vergleichen. Auf der folgenden Seite führe ich in den Tabellen 1 und 2 die Szenenfolge der Oper und der Vorlage von Franzos an. Hier findet man auch Ortsangaben, auftretende Personen, einen kurzen Inhalt der Szenen und im Fall der Oper ebenfalls musikalische Formen.

**Tabelle 1: Szenenfolge der Oper Wozzeck**

<i>Szenenfolge</i>	<i>Ort der Handlung</i>	<i>Personen</i>	<i>Musikalische Formen</i>
<b>I. Akt</b>			<b>5 musikalische Charakterstücke</b>
1. Szene	<b>Zimmer des Hauptmanns</b> <i>(frühmorgens)</i>	Wozzeck, der Hauptmann	Suite: Präludium, Pavane, Gigue, Gavotte, Air, Reprise des Präludiums
2. Szene	<b>Freies Feld, die Stadt in der Ferne</b> <i>(spätnachmittag)</i>	Wozzeck und Andres	Rhapsodie über drei Akkorde (dazu Jägerlied)
3. Szene	<b>Mariens Stube</b> <i>(abends)</i>	Marie, das Kind, Margret, Wozzeck	Militärmarsch und Wiegenlied
4. Szene	<b>Studierstube des Doktors</b> <i>(sonniger Nachmittag)</i>	Wozzeck und der Doktor	Passacaglia mit 21 Variationen
5. Szene	<b>Straße vor Mariens Tür</b> <i>(Abenddämmerung)</i>	Marie und der Tambourmajor	Rondo: Andante affettuoso
<b>II. Akt</b>			<b>Sinfonie in 5 Sätzen</b>
1. Szene	<b>Mariens Stube</b> <i>(Vormittag, Sonnenschein)</i>	Marie, das Kind, Wozzeck	Sonatensatz mit Exposition, Reprise, Durchführung und 2. Reprise
2. Szene	<b>Straße in der Stadt</b> <i>(Tag)</i>	Der Hauptmann, der Doktor und Wozzeck	Fantasie und Fuge über 3 Themen
3. Szene	<b>Straße vor Mariens Wohnungstür</b> <i>(trüber Tag)</i>	Marie, Wozzeck	Largo
4. Szene	<b>Wirtshausgarten</b> <i>(spät abends)</i>	Volk, Handwerksburschen, Marie, Tambourmajor, Marie, Wozzeck, Andres	Scherzo(mit Lied des Handwerksburschen, Walzer..)
5. Szene	<b>Wachstube in der Kaserne</b> <i>(nachts)</i>	Soldaten, Wozzeck, Andres, der Tambourmajor	Rondo marziale
<b>III. Akt</b>			<b>Sechs Inventionen</b>
1. Szene	<b>Mariens Stube</b> <i>(Es ist Nacht. Kerzenlicht)</i>	Marie und das Kind	Invention über ein Thema mit 7 Variationen- Fuge
2. Szene	<b>Waldweg am Teich</b> <i>(Es dunkelt)</i>	Marie, Wozzeck	Invention über einen Ton (H)
3. Szene	<b>Eine Schenke</b> <i>(Nacht, schwache Licht)</i>	Volk, Margret, Wozzeck	Invention über einen Rhythmus

4. Szene	<b>Waldweg am Teich</b> ( <i>Mondnacht wie vorher</i> )	Wozzeck, der Hauptmann, der Doktor	Invention über einen Akkord
5. Szene	<b>Vor Mariens Tür</b> ( <i>heller Morgen, Sonnenschein</i> )	Kinder, Mariens Knabe	Orchester- Epilog:

**Tabelle 2: Szenenfolge des Dramas nach Karl Emil Franzos**

<i>Szenenfolge</i>	<i>Ort der Handlung</i>	<i>Personen</i>	<i>Inhalt</i>
1. Szene	<b>Zimmer</b>	Der Hauptmann. Wozzeck	Hauptmann auf einem Stuhl. Wozzeck rasiert ihn.
2. Szene	<b>Oefentlicher Platz. Buden.</b>	Volk. Wozzeck. Marie	Jahrmart. Der Marktschreier preist Sehenswürdigkeiten an.
3. Szene	<b>Das Innere der Bude</b>	Ausrufer	Der Ausrufer macht die Pferdredressur
4. Szene	<b>Stube</b>	Marie. Das Kind. Wozzeck	Marie betrachtet sich mit ihren neuen Ohrringen im Spiegel. Wozzeck tritt ins Zimmer.
5. Szene	<b>Der Hof des Doctors</b>	Studenten. Wozzeck. Doctor	Der Doctor am Dachfenster. Er hält mit seinen Studenten ein Kolloquium ab.
6. Szene	<b>Freies Feld. Die Stadt in der Ferne.</b>	Wozzeck. Andreas	Wozzeck und Andreas schneiden Stöcke im Gebüsch.
7. Szene	<b>Die Stadt</b>	Marie. Margareth. Tambourmajor. Wozzeck	Marie mit ihrem Kind am Fenster. Sie spricht mit ihrer Nachbarin Margareth. Der Zapfenstreich geht vorbei, der Tambourmajor voran.
8. Szene	<b>Studirstube des Doctors</b>	Wozzeck. Der Doctor	Doktor degradiert Woyzeck zum Versuchskaninchen.
9. Szene	<b>Straße</b>	Marie. Tambourmajor	Marie spricht mit Tambourmajor vor der Tür. Er verfährt sie.
10. Szene	<b>Straße</b>	Hauptmann. Doctor	Hauptmann begegnet Doctor. Woyzeck kommt hinzu und sie provozieren ihn.
11. Szene	<b>Mariens Stube</b>	Wozzeck. Marie	Woyzeck hat eine Ahnung, dass ihm Marie untreu ist.
12. Szene	<b>Wirthshaus</b>	Tambourmajor. Wozzeck. Andres. Leute.	Marie und der Tambourmajor tanzen. Woyzeck sieht es von draußen durch das Fenster.
13. Szene	<b>Die Wachstube.</b>	Wozzeck. Andres.	Wozzeck spricht mit Andres. Er äußert ihm seine Unruhe.

14. Szene	<b>Wirthshaus.</b>	Erster Handwerksbursche Zweiter Handwerksbursche. Wozzeck Marie. Tambourmajor, ein Irrsinniger	Wozzeck stellt sich ans Fenster, blickt hinein. Marie und der Tambourmajor tanzen vorbei, ohne ihn zu bemerken
15. Szene	<b>Freies Feld.</b>	Wozzeck.	Nacht. Wozzeck flüchtet ins Freie. Er hört Stimmen, die ihm befehlen Marie zu töten.
16. Szene	<b>Kaserne.</b>	Andres. Wozzeck	Nacht. Andres und Wozzeck schlafen in einem Bett
17. Szene	<b>Kasernenhof.</b>	Tambourmajor. Wozzeck. Andres	Tambourmajor provoziert Wozzeck
18. Szene	<b>Mariens Stube.</b>	Marie. Das Kind	Marie blättert in der Bibel
19. Szene	<b>Kramladen.</b>	Wozzeck. Ein Jude	Wozzeck will eine Pistole kaufen. Sie ist zu teuer, er wählt ein Messer.
20. Szene	<b>Straße</b>	Marie. alte Frau	Alte Frau erzählt ein Märchen
21. Szene	<b>Kaserne.</b>	Andres. Wozzeck	Wozzeck kramt in seinen Sachen
22. Szene	<b>Waldweg am Teich.</b>	Wozzeck. Marie	Es dunkelt. Woyzeck ermordet Marie
23. Szene	<b>Wirthshaus.</b>	Bursche. Dirnen Wozzeck	Wozzeck kehrt nach dem Mord ins Wirthshaus zurück
24. Szene	<b>Waldweg am Teich</b>	Wozzeck	Wozzeck kehrt an den Tatort zurück
25. Szene	<b>Vor Mariens Hausthür.</b>	Kinder	Kinder spielen und lärmern. Sie teilen einander mit, dass eine Leiche gefunden war.
26. Szene	<b>Secirsaal</b>	Chirurg. Arzt. Richter.	Eine Gerichtskommission untersucht Mariens Leiche.

### 3 Ausgelassene Szenen

Es gibt einige Szenen, die man im Woyzeck-Drama findet, die aber in die Librettofassung keinen Eingang gefunden haben. Ihre Auslassung bestand in einer wissenschaftlichen Entscheidung Bergs. Er hat insgesamt 9 Szenen in sein Libretto nicht eingereiht hat. In dem folgenden Abschnitt werde ich diese eliminierten und erheblich veränderten Szenen behandeln und ich versuche auch zu bewerten, inwieweit ihre Auslassung die Interpretation Büchners Woyzecks beeinflusst könnte und mögliche Gründe für ihre Auslassung zu finden.

Die ersten eliminierten Szenen „**Oeffentlicher Platz. Buden**“ und „**Das Innere der Bude**“ stehen in der Ausgabe Franzos<sup>36</sup> auf der zweiten und dritten Stelle. Es handelt sich um zwei Episoden auf dem Jahrmarkt mit ironisch-satirischem Grundton, die ursprünglich als Expositionsszenen gedacht waren (nach Büchners erster Entwurfsstufe) und so eigentlich als eine „metaphorische Antizipation“ aufgefasst waren. Die erste „Buden-Szene“ beginnt mit einer Lebensweisheit, die offensichtlich auf das Ende des Dramas hindeutet: „ *Auf der Welt ist kein Bestand, Wir müssen Alle sterben, das ist uns wohlbekannt.*“ Man findet hier auch Anspielungen, die auf den Soldatenstand zielen: „ . . . *schießt eine Pistole los, . . . der militärische Affe!*“ Die Bedeutung der Buden-Szenen ist metaphorisch und es gibt noch mehrere assoziative Bezüge zwischen ihnen und der Handlung des Dramas. Doch weisen sie keinen inhaltlichen Zusammenhang mit der Haupthandlung auf, was für Berg bestimmt entscheidend war. Daneben stellt der „dresierte Esel“ eine politische und moralische Metapher für das 19.Jh. dar, die für das frühe 20.Jh., in dem Berg lebte, nicht relevant ist. Vielleicht war eben das ein Grund für ihre Eliminierung. Dazu tauchen in den Szenen mehrere neue Personen auf (Ausrufer, Alter Mann und Kind, erster Zuschauer, zweiter Zuschauer) und für einen Zuhörer wäre es vielleicht meiner Meinung nach sehr schwierig diesen Auftritt zu begreifen. Einen ähnlichen Charakter hat auch die folgende ausgelassene Szene „**Der Hof des Doctors**“, die achte Szene in der Franzos' Ausgabe. Der Doktor hält mit seinen Studenten ein Kolloquium ab, bei dem er ihnen ein Experiment mit einer Katze vorführen will. In einem

---

<sup>36</sup> Für die Vereinfachung werde ich in der folgenden Untersuchung den Buchstaben **F** für die Textausgabe von Franzos verwenden.

Moment fängt Wozzeck die Katze auf. Wozzeck beklagt seinen schlechten gesundheitlichen Zustand. Der Doktor behandelt hier Wozzeck wie ein den Studenten zur Schau gestelltes Tier: „*A propos, Wozzeck, beweg' er vor den Herren doch einmal die Ohren.*“ oder: „*Bestie! Soll ich dir die Ohren bewegen? Willst du's machen, wie die Katze?*“ Hier erkennt man auch die anscheinende Parallele zur Budenszene: „*Was ist der Unterschied zwischen einem Menschen und einem Esel? Staub, Sand, Dreck sind Beide.*“ Doch glaube ich, dass Auslassung der Budenszenen und der Szene „Der Hof des Doctors“ konnte nicht die Aussage des Dramas prinzipiell beeinflussen. Das Verhältnis des Doktors zum Wozzeck zeigt sich nämlich schon in der Szene „**Studierstube des Doktors**“, die Berg in der Oper beibehalten hat (Der Doktor sieht in Wozzeck nur ein Opfer für seine wissenschaftlichen Karriereinteressen).

Die vierte weggelassene Szene in der Reihe ist „**Die Wachtstube**“. Diese Szene stellt Franzos in seiner Fassung ganz sinnlos erst hinter die Szene „**Wirthaus**“, in der es zur Prügelei zwischen dem Tambourmajor und Wozzeck kommt, an derer Ende Wozzeck der Verlierer ist und blutend auf einer Bank sitzt. Bei der Vergleichen mit den anderen Lesefassungen, scheint diese Einordnung wirklich unbegreiflich. Überdies bezieht sich die Szene in der Wachtstube auf die Szene „**Mariens Stube**“, weil hier Wozzeck seine Vermutung über Mariens Untreue zum ersten Mal ausdrückt und hier zeigen sich noch einmal der Zweifel und die Eifersucht Wozzecks, die ihn verfolgen. In der Szene ist Wozzeck besorgt und unruhig von der Vorstellung des tanzenden Paares (Marie und Tambourmajor). Man spürt hier die größte Raserei und Eifersucht Wozzecks. Gerade der Kamerad Andres weckt in Woyzeck eine Furcht, indem er Lieder mit auf Wozzeck gemünzten Anspielungen singt und so bewegt ihn ins Wirthaus zu gehen. Durch Auslassung dieser Szene wurde meiner Ansicht an die Aussage des Dramas nicht bedroht, denn sie keine neue Informationen und Erlebnisse mitbringt.

„**Freies Feld**“ ist eine kurze Szene, die Berg in seinen Operntext auch nicht aufgenommen hat. Bei Franzos folgt sie nach der „Wirthausszene“, wo Wozzeck seine geliebte Marie mit dem Tambourmajor tanzen sieht und seine Befürchtungen sich somit bewahrheiten. Wozzeck kann das nicht ertragen und flieht in der Nacht in ein einsames Feld. Dort glaubt er eine Stimme zu vernehmen, die ihn zum Mord auffordert: „*Ha! was, was sagt Ihr? So — lauter! lauter! Jetzt hör' ich's. Stich, stich die Zickwölfin todt.*“

*Stich, stich die Zickwölfin todt. Soll ich? Muß ich? Ich hör's immer, immer zu, stich todt, todt.*“ Wozzeck bezeichnet hier seine Marie als eine „Zickwölfin“. Wozzeck ist aber nicht eine Gestalt, die seine Geliebte Marie hasst. Er tötet nicht aus Hass. Diese Szene korrespondiert mit der „Wirthauszene“, sie ist als ihre Folge anzusehen (in F Textausgabe folgen sie direkt hintereinander). Die Bedeutung der Büchnerschen Aussage in dieser Szene besteht meiner Meinung nach hauptsächlich in den Gedanken an den Mord. In Bergs Libretto fehlt zwar diese Aussage, jedoch der indirekte Hinweis auf den Mord wird schon in der „Wirthauszene“ in der Gestalt des Narren angedeutet: *„Ich riech, ich riech Blut!“* (Berg: II. Akt, 4. Szene)<sup>37</sup>. In dieser Szene wird der Mord sehr direkt hervorgesagt, deswegen könnte sie für Berg unakzeptabel sein. Zum zweiten könnte diese kurze Szene zum Zwecke der dramatischen Handlung ausgelassen werden: die Wahnsvorstellungen und Visionen Wozzecks werden schon in der Szene **„Freies Feld, die Stadt in der Ferne“** (I/2) und auch an den anderen Stellen in der Oper enthalten. Deshalb denke ich, dass ihre Beibehaltung der Oper nichts Neues bringen würde.

Auf eine einzigartige Weise behandelt Berg die Szenen Nr.12, 16 und 17 nach der Anordnung bei F. Er zieht Abschnitte dieser Szenen zu einem Auftritt zusammen. Es handelt sich namentlich um die Szenen **„Wirthshaus“**, **„Kaserne“** und **„Kasernenhof“**. Ihre ausgewählten Teile sind bei Berg in II/5 Szene umfasst. Berg hat der ganzen Szene den Namen **„Wachstube in der Kaserne“** gegeben. Er beginnt hier mit der „Kasernenszene“ (bei F Nr.16), wo Wozzeck und Andres in einem Bett schlafen. Wozzeck beklagt sich: *„Andres! Andres! ich kann nicht schlafen, wenn ich die Augen zumach', dann seh ich sie doch immer und ich hör' die Geigen immer zu, immer zu.“*. Seine Wahnvorstellungen wiederholen sich: *„Und dann spricht's aus der Wand heraus – hörst du nix, Andres? Und das geigt und springt!“* Berg hat hier einige Wörter ausgelassen. An diese Szene schließt die „Kasernenhofszenen“ an, sowie bei F. Der Szeneablauf wird jedoch unterbrochen und mit den Wörtern von Tambourmajor: *„Frag' Er den Wozzeck da!“*, beendet. Danach entnimmt Berg den Abschnitt aus der „Wirthshauszene“ (bei F Nr.12), wo der Tambourmajor Wozzeck provoziert, indem er ihn auffordert, Schnaps zu trinken: *„Da, Kerl, sauf! Ich wollt', die Welt wär Schnaps, Schnaps, der Mann muss saufen!“* Wozzeck lehnt dies ab und der Tambourmajor reagiert: *„Kerl, soll ich Dir die*

---

<sup>37</sup> weiter nur II/4 usw..

*Zung' aus dem Hals zieh'n und sie Dir um den Leib wickeln?*“ Daraufhin kommt es zu einem Ringkampf zwischen den beiden. In dem Drama spielt sich das Handgemenge zwischen dem Tambourmajor und Wozzeck im Wirtshaus (bei F sowie auch in anderen Ausgaben) ab, in Bergs Auffassung ringen sie in der Kaserne. Der Unterschied dazwischen besteht also darin, dass Büchners Woyzeck wird öffentlich unter den Leuten im Wirtshaus demütigt, Bergs Wozzeck in der Kaserne unter den Soldaten. Doch die Aussage wird keineswegs verändert. Durch die Zusammenziehung dieser drei Szenen steigert Berg vor allem den dramatischen Verlauf und erreicht einen letzten Höhepunkt vor der Katastrophe. Er richtete sich offensichtlich nach seinem Plan der dreistufigen Gliederung.

Sehr auffallend scheint mir weiter die Einordnung der Szene „**Mariens Stube**“ (bei F „Stube“; Szene Nr. 4). In dieser Szene überrascht Wozzeck Marie, wenn sie sich mit ihren neuen Ohrringen (ein Geschenk von dem Tambourmajor) im Spiegel betrachtet. Wozzeck bemerkt sofort den Schmuck und spricht Marie auf dessen Herkunft an: „*Was hast da?*“ Marie gibt vor, die Ohrringe gefunden zu haben: „*Ein Ohrringlein — habs gefunden —*“ In diesem Moment ist Wozzecks Vertrauen in ihre Treue erschüttert. Berg stellt die Szene an den Beginn des zweiten Aktes als unmittelbare Folge der vorangegangenen Szene „Straße“, wo der Tambourmajor Marie verführt. Diese Anordnung weicht von der Ausgabe F ab. In seiner Auffassung und auch in fast allen anderen Auffassungen, wird diese „Schmuckszene“ der „Exposition“ zuschreibt. Hier ist ihre Position meiner Ansicht nach ganz sinnlos. Sie geht nämlich der „Verführungsszene“ (F: Nr.9) und der Szene „**Die Stadt**“ (F: Nr. 7) voran und somit die Handlung sehr chaotisch wirkt. Die Bergs Reihenfolge ist sehr gut durchdacht und inhaltlich auch logisch. Er systematisierte die Auftritte so, dass sie sich einer aus dem anderen ergeben.

Berg eliminierte auch die Szene im „**Kramladen**“, wo Wozzeck bei einem Juden das Mordmesser kauft. Berg selbst bedauerte, dass er auf diese Szene verzichten musste. Sie könnte aber leider dem schematischen Plan Exposition – Peripetie – Katastrophe nicht entsprechen und dem Ablauf der Handlung hindern. Diese Szene würde dem Zuhörer Gefühl geben, dass Wozzeck vorsätzlich handelt.

Nach der „Kramladenszene“ gibt es die Szene „**Straße**“, die Berg auch nicht in seiner Oper beibehalten hat. Die Szene spielt am folgenden Abend vor Maries Haustür.

Die alte Frau erzählt ein trauriges und geheimnisvolles Märchen – das ist ein häufiges Motiv in der Literatur. Dieses Märchen würde ich als ein „Anti-Märchen“ bezeichnen: es dreht sich um ein Kind, dessen Mutter und Vater gestorben sind. Das Kind besucht dann die Sonne, den Mond und die Sterne, aber es findet nichts anderes als den Tod. Das Märchen weckt in Marie trübe Ahnungen. Es geht um ein Gleichnis zu dem tragischen Ausgang der Handlung. Auf anderer Ebene wird die Situation beschrieben, in der sich Woyzeck befindet. Berg hat diese Szene zwar weggelassen, aber er hat die Erzählung des Märchens in der verkürzter Form zwischen die Worte der Heiligen Schrift eingliedert. Marie liest in der Bibel und inzwischen erzählt das Märchen zu ihrem Kind: *„Es war einmal ein armes Kind und hatt' keinen Vater und keine Mutter ... war Alles tot und war Niemand auf der Welt, und es hat gehungert und geweint Tag und Nacht. Und weil es Niemand mehr hatt' auf der Welt ...“* (III/1). Ein möglicher Grund für Eliminierung der Szene könnte ihre dramatische Beharrung sein, die die Handlung nicht vorwärts schiebt. Die Erzählung ist zu lang und zu metaphorisch. Berg hat das Material dieser Szene auch anderswo ausgenutzt; die Rede ist von dem Lied *„Ringel, Ringel, Rosenkranz“*, das ursprünglich im Drama von Marie gesungen wird. Berg stellt dieses Lied an das Ende der Oper (III/5). In der Finalszene von den Kindern gesungen, ist dieser Gesang dramatisch sehr wirkungsvoll.

Der Komponist hat zwar diese zwei Teile, das Märchen und das Lied, aus der Szene ausgenommen, jedoch er hat sie an denjenigen Stellen der Oper ausgenutzt hat, wo sie sinnvoller auf das dramatische Geschehen Bezug haben.

Unmittelbar nach der „Märchenszene“ folgt in der F Ausgabe die Szene **„Kaserne“**, die Berg ebenfalls ausgelassen hat. Wozzeck kehrt noch einmal in die Kaserne zurück, um seine letzten Güter zu ordnen: *„Das Kamisölchen, Andres, gehört nit zur Montur. Du kannst's brauchen, Andres! Das Kreuz ist meiner Schwester und das Ringlein, ich hab' auch noch zwei Herzen, schön Gold.“* Er braucht die Sachen nicht mehr, weil er Marie, und wahrscheinlich auch sich selbst, zu töten plant. Wozzeck macht eine Art Testament, aus dem wir einige neue Informationen von ihm bekommen: *„Johann Franz Wozzeck, Wehrmann und Füsilier im 2. Regiment, 2. Bataillon, 4. Kompanie, geboren Mariä Verkündigung 20. Juli. Ich bin heut alt 30 Jahr, 7 Monat und 12 Tag.“* Hier findet man eine geheimnisvolle Anspielung auf sein Verbrechen: *„Ja, Andres,*

*wenn der Schreiner die Hobelspäne sammelt, da weiß Niemand, wer seinen Kopf darauf legen wird.“*

Meiner Ansicht nach, musste Berg diese Szene weggelassen. In seiner Oper ist nämlich das Verbrechen nicht planmäßig und es wird als eine momentane Tat aus Zorn und Wahnsinn präsentiert. Damit hängt auch die Auslassung der Szene „Kramladen“ zusammen. Bergs Wozzeck tötet hauptsächlich wegen seiner Geisteskrankheit. Das halte ich für einen der wichtigsten Unterschiede zwischen dem Drama und der Oper. Berg sieht in Wozzeck eher einen leidenden Menschen als einen kaltblütigen Mörder. Durch Beibehaltung dieser Szene würde Bergs Idee vereitelt.

Die letzte eliminierte Szene ist „**Secirsaal**“. Es handelt sich um eine kurze skizzenhaft entworfene Szene, die wahrscheinlich von Büchner nicht beendet wurde. Bei F treten hier drei Personen auf – Chirurg, Arzt und Richter. In anderen Ausgaben stoßt man außer den genannten Gestalten auch auf einen Gerichtsdieners und Barbier. Es muss offen bleiben, ob und wie die Szene Büchner zu Ende geführt hätte. Manche Editoren nutzen dieses Szenenfragment als Beleg für eine vorgesehene Gerichtsverhandlung, die den historischen Tatsachen entspricht. In der Szene wird Maries Leiche untersucht, der Richter kommentiert das Verbrechen: *„Ein guter Mord, ein ächter Mord, ein schöner Mord, so schön, als man ihn nur verlangen kann. Wir haben schon lange keinen so schönen gehabt.“* Wie man sieht, die Szene umfasst nur zwei Sätze. Ihr Einbeziehen würde nach der so tief tragischen und rührenden Finalszene der Oper besonders dürftig wirken. Eine andere Sache ist, dass Bergs Oper in erster Linie über einem individuellen Verbrechen ist, nicht über dem Kampf Wozzecks gegen die Institutionen (hier durch Richter präsentiert).

Ich möchte mich noch bei der ersten Szene aufhalten. Bergs Oper beginnt mit dem Auftritt „**Zimmer des Hauptmanns**“, der uns in die Umwelt Wozzecks einführt. Ebenso ist es in der Auffassung von F. Sehen wir jedoch die anderen Ausgaben des Wozzeck an, stellen wir fest, dass außer der Bergemanns Ausgabe diese Szene fast nirgendwo am Anfang steht. Berg hält sich also in diesem Fall fest an die dichterische Vorlage.

Viele Szenen wurden von Berg ganz gestrichen, in einigen wurde der Inhalt geschmälert. Der gebliebene Text ist aber größtenteils treu zu der Originalfassung von

Franzos. Die Nichteilnahme dieser erwähnten Szenen muss als intentionale Änderung der Aussage und zugleich als Adaptierung der dramatischen Vorlage zu dem Libretto angesehen werden.

## 4 Vergleichung des Librettotextes mit der Vorlage

Jetzt werde ich mich auf diejenigen Szenen konzentrieren, in denen Berg von der Vorlage abweicht oder etwas ergänzt, und in denen diese Abweichungen von Bedeutung sind.

I. AKT, 1. Szene: „Zimmer des Hauptmanns“

### Auslassungen

#### **Der Hauptmann:**

(1) *„Beschäftigung, Wozzeck, Beschäftigung!“*

(2) *„Was für eine Zeitverschwendung! – wo soll das hinaus? So geschwind geht Alles!“*

(3) *„Wozzeck! Er hat keine Tugend, Er ist kein tugendhafter Mensch! Fleisch und Blut? Wenn ich am Fenster lieg’, wenn’s geregnet hat, und den weißen Strümpfen so nachseh’, wie sie über die Gasse springen — verdammt! Wozzeck, da kommt mir die Liebe! Ich hab’ auch Fleisch und Blut! Aber Wozzeck, die Tugend! die Tugend! Wie sollte ich dann die Zeit herumbringen? — ich sag’ mir immer: du bist ein tugendhafter Mensch, ein guter Mensch, ein guter Mensch!“*

#### **Wozzeck:**

(4) *„Ja, Herr Hauptmann, die Tugend — ich hab’s noch nicht so aus. Seh’n Sie, wir gemeine Leut’ — das hat keine Tugend; es kommt einem nur so die Natur.“*

Bergs Auslassung der Passage über der Tugend, die der Hauptmann ausspricht, bedeutet vornehmlich die Abschwächung der Liebenswürdigkeit vonseiten des Haupt-

manns. In Büchners Drama zeigte sich nämlich auch eine empfindliche Seite des Hauptmanns, indem er seine Wünsche mit denen Wozzecks vergleicht. Bergs Hauptmann wirkt dadurch mehr als ein ungefälliger und starrer Mensch, der nicht fähig ist, sich in Wozzecks Situation einzufühlen.

Weiter hat Berg in der Reaktion Wozzecks die Passage über Moral und Tugend verbunden, obwohl der Hauptmann früher nicht über der Tugend spricht. Ich denke, dass diese zwei Wörter zwar keine völlig identische Bedeutung haben, aber man kann sie verwechseln ohne den markanten Unterschied.

### Ergänzungen

#### **Wozzeck:**

(1) „Jawo...(unterbricht sich)

Durch diesen Bergs Zusatz ist es mehr sichtbar und betont, dass an dieser Stelle Wozzeck dem Hauptmann etwas erwidern möchte. Er will ihm in Wort fallen, weil der Monolog von Hauptmann, der sagt „*er habe ein Kind ohne der Segen der Kirche*“ betreffend sein uneheliches Kind, ihn wütend macht. In der Vorlage findet man diesen Zusatz und die Anmerkung in den Parenthesen von Berg ‚*unterbricht sich*‘ nicht.

I. Akt, 2. Szene: „Freies Feld, die Stadt in der Ferne“

### Auslassungen

#### **Wozzeck:**

(1) „Hörst du, Andres, es geht was?!“

(2) „Red’ was! Andres! wie hell!“

Wenn man diese Szene mit Franzos’ Fassung vergleicht, findet man keine größere Auslassungen und Veränderungen. Es scheint mir nur, dass Eliminierung des Auffordern Wozzecks zur Andres Reaktion, fehlt mehr das Interesse Wozzecks für die Anteil-

nahme an der Kommunikation mit seinem Kameraden. Andres kann Wozzeck kaum wahrnehmen, weil Wozzecks Visionen zu lebendig für ihn sind, als ob er sie begreifen könnte.

I. Akt, 4. Szene: „Studierstube des Doktors“

Auslassungen

**Doktor:**

(1) *an die Wand gep — t*

(2) *Die Natur! . . . , der musculus sphincter vesicae. . .*

(3) *Ich sprengte sie in die Luft. Harnstoff, salzsaures Ammonium, Hyperoxydul! — Wozzeck, kann Er nicht wieder p — n? geh' Er einmal da hinein und probir Er's.*

(4) *Aber an die Wand p — n! Ich hab's schriftlich, den Accord in der Hand! Ich hab's geseh'n, mit diesen Augen gesehen, ich steckte gerade die Nase zum Fenster hinaus und ließ die Sonnenstrahlen hineinfallen, um das Niesen zu beobachten, die Entstehung des Niesens. Man muß Alles beobachten. Hat Er mir Frösche gefangen? Laich? Süßwasser-Polypen? Cristatellum? Hat Er? Stoß' Er mir nicht an's Mikroskop, ich habe den linken Backenzahn eines Infusoriums darunter. Aber (tritt auf ihn los), Er hat an die Wand gep — t! . . . und ich sag's Ihm mit der größten Kaltblütigkeit.*

**Wozzeck:**

(5) *Ich kann nit, Herr Doctor!*

(6) *. . . haben Sie schon was von der doppelten Natur gesehen?*

**Doktor:**

(7) *Zweite Spezies: Fixe Idee bei allgemein vernünftigem Zustand!*

**Wozzeck:**

(8) *„Ja wohl!“*

**Doktor:**

(9) . . .sein Gewehr putzen. . .

**Wozzeck:**

(10) Ja! die Marie... und der arme Wurm.

### Abweichungen

**FRANZOS**

**BERG**

**Doktor:**

**Doktor:**

<i>Er hat auf die Straße gep—t, an die Wand gepi—t wie ein Hund.</i>	<i>Er hat wieder gehustet, auf der Straße gehustet, gebellt wie ein Hund.</i>
<i>der musculus sphincter vesicae</i>	<i>das Zwerchfell</i>
<i>Den Harn nicht halten können!</i>	<i>Husten müssen</i>
<i>Hat Er schon seine Erbsen gegessen, Wozzeck?</i>	<i>Hat Er schon seine Bohnen gegessen, Wozzeck?</i>
<i>Harnstoff, salzsaures Ammonium, Hyperoxydul!</i>	<i>Eiweiss, Fette, Kohlenhydrate; und zwar: Oxyaldehydanhydride...</i>
<i>Er hätte doch nicht an die Wand</i>	<i>Er hätte doch nicht husten sollen!</i>

In dieser Szene erweisen sich erstmals hauptsächlich Bergs sprachliche und gedankliche Abweichungen von dem Büchnerschen Text. Berg hat durch die sprachliche Milderung des Wortlautes die charakteristische naturalistische Wendung Büchners fallen lassen. In seinem Librettotext hat er die Phrase „*Er hat auf die Strasse **gepißt**, an die Wand **gepißt** wie ein Hund*“ in die ungenaue und harmlose Banalität „*Er hat auf der Straße **gehustet**, **gebellt** wie ein Hund*“ verwandelt. Indem Berg das „Pissen“ durch „Husten“ ersetzt, wird der Text von der groben umgangssprachlichen Exzentrizität, welche eben Büchners revolutionären Stil geprägt haben, befreit. Gleichzeitig verliert Wozzecks Verteidigung „*Aber Herr Doktor, wenn einem die Natur kommt!*“ allen Sinn

als Folge des Hustens. Die von Berg darauf abgeschwächte Version der Forderung des Doktors „*Hab’ ich nicht nachgewiesen, daß das Zwerchfell dem Willen unterworfen ist?*“ wirkt dann eher absurd und unsinnig. Anschließend hat diese prinzipielle Abschwächung der ganzen Situation die Verwandlung der „*Erbsen*“ in „**Bohnen**“ zur Folge und zugleich die Ersetzung von „*Harnstoff, Ammonium und Hyperoxydul*“ durch „**Eiweiss, Fette, Kohlehydrate**“. Einige Ausgabe anführen, dass diese Ersetzung geht auf eine persönliche Erfahrung Bergs während seines Militärdienstes zurück. Dasselbe gilt für die Ersetzung von Büchners reichsdeutscher Bezeichnung „*Hammelfleisch*“ durch „**Schöpsenfleisch**“. In einigen Briefen erwähnt Berg nämlich diese Lebensmittel als unerträgliche Bestandteile der österreichischen Armeeküche.<sup>38</sup> Berg musste auch die Aufforderung des Doktors „*Wozzeck, kann Er nicht wieder pißten? geh’ Er einmal da hinein und probir Er’s.*“ auslassen, weil dasselbe für das Husten zu verlangen wirklich lächerlich wirken würde.

Zugleich möchte ich aber bemerken, dass diese Abschwächung des Originaltextes ebenfalls in der Vorlage von Franzos angedeutet wurde, indem dieser im Wort „*pissen*“ einige Buchstaben auslässt und sie mit einem Strich markiert.<sup>39</sup> Das heißt, in diesem Fall hält sich Berg genau an seine Vorlage. Es bleibt aber unbeantwortet, ob der Komponist eigentlich das Wort aufgrund seiner „Anstößigkeit“ eliminiert hat, oder aus anderen Gründen.<sup>40</sup>

Berg behandelt Wozzeck eher als einen geistig beschränkten Menschen ohne Intelligenz, indem er den Zusatz des Doktors „*Fixe Idee bei allgemein vernünftigem Zustand!*“ nicht beibehält, während Büchner damit wahrscheinlich das Gegenteil äußern will.

## II. Akt, 2. Szene: „Straße in der Stadt“

### Szenische Ergänzungen (Auswahl)

<sup>38</sup> REICH, Willi.. *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Křenek*. Wien-Leipzig-Zürich : Herbert Reichner Verlag, 1937. S. 41

<sup>39</sup> Vgl. S. 42

<sup>40</sup> Vgl. S. 58

**Hauptmann:**

*(1) Er will dem Doktor, der rasch weitergeht, einholen, schöpft tief und geräuschvoll Atem*

*Mit der Stimme etwas umschnappend, immer atemloser, hustet vor Aufregung und Anstrengung, atmet tief - - hustet, atmet - - - hustet immer schwächer*

**Doktor:**

*(2) klopft dem Hauptmann auf den Rücken, um ihm das Husten zu erleichtern*

**Doktor:**

*(3) Im Gehen etwas einhaltend, so dass ihn der Hauptmann einholt, ihn einige Male am Rock erwischt, bis er ihn endlich festhält.*

**Hauptmann:**

*(4) Zwischen den einzelnen Worten tief keuchend, sich langsam beruhigend...*

Auslassungen

**Doktor:**

*(1) (thut, als hätte er ihn just bemerkt, schwenkt den Hut).*

*„Ei! guten Morgen, Herr Hauptmann! (Hält ihm den Hut hin.) Was ist das? Herr Hauptmann, das ist — Hohlkopf!“*

**Hauptmann:**

*(2) (macht am Rock eine Falte)*

*„Und was ist das, Herr Doctor? Das ist Einfalt. Hahaha! Aber nichts für ungut! Ich bin ein guter Mensch, aber ich kann auch, wenn ich will! Herr Doctor, ich sag’ Ihnen, wenn ich will“*

*(3) ich bin auch manchmal schwermüthig; ich hab’ in meiner Natur so was Schwärmerisches, ich muß immer weinen, wenn ich meinen Rock an der Wand hängen sehe! Aber der Mensch ist dazu da, um seinen Schöpfer zu preisen und sich in der Liebe zum Leben zu befestigen. Nur ein Hundsfott hat Courage! Nur ein Hundsfott!*

## Ergänzungen

### **Doktor:**

(8) *Pressiert! (. . .) Pressiert, pressiert (. . .) Pressiert, pressiert, pressiert!*

In dieser Szene hat Berg einige Passagen ziemlich gekürzt, ohne dabei die inhaltliche Aussage wesentlich zu verändern. Berg hat mehrere Sätze der Konversation zwischen dem Hauptmann und Doktor weggelassen, die ihr Verhältnis voll von Bosheit und Rücksichtslosigkeit zeigen. Sie sind im Libretto nur skizziert. Ich bin der Meinung, dass Berg mit dieser Eliminierung nichts konkretes beabsichtigte. Wahrscheinlich wäre diese Szene für seinen Bedarf zu lang. Ein anderes Argument kann sein, dass Berg so einen großen Raum diesen zwei Nebenpersonen nicht geben wollte, da Wozzeck als Hauptfigur im Zentrum der ganzen Oper steht.

Wirklich auffällig ist die Anzahl der Regieanmerkungen, die den Text durchbrechen. Diese Szene enthält um sechzig szenischer Anweisungen, deren Beispiele oben angeführt sind. Man findet hier nicht nur die Angaben der Tätigkeit der einzelnen Gestalten, sondern auch Bezeichnungen von ihrer Stimmung, Gestik, Mimik und nicht zuletzt den Tonfall der Sprache, wie z.B.: *behaftlich, geheimnisvoll, wie ein Esel, stöhnend, gerührt, pfeifend, nachsinnend, zitierend, sehr bedeutsam, summt, nieselnd* usw. Diese Bezeichnungen treffen wesentliche Charakterzüge der Personen, die Nuancen waren offensichtlich für Berg von Bedeutung, doch fügt Berg dazu: *„Nicht nur genaue Kenntnis des Bühnenschen Dramas, sondern auch der Musik, zumindest was ihren Ton und ihre Sprache, ihren dramatischen Stil betrifft. Trotz dieser unbedingten Übereinstimmung wird dem Bühnenbildner auch Spielraum für seine Ton, Sprache und Stil eigene Inszenierungskunst gelassen.“*

Besonders ausgearbeitet sind die Regieanweisungen beim Hauptmann (1). Dem gegenüber steht bei F eine einzige Anmerkung *„heftig schnaufend“*. Am Anfang der Szene wird die Eile des Doktors durch mehrfache Wiederholung des Wortes *„pressiert“* (8) gut erhebt.

## II. Akt, 4. Szene: „Wirtshausgarten“

### Ergänzungen

**Andres:**

*(1) die Gitarre ergreifend, spielt sich als Dirigent des Chores auf und gibt ein Ritardando, so dass er in den verklingenden Akkord des Chores einsetzen kann, leiernd*

*O Tochter, liebe Tochter,*

*Was hast Du gedenkt,*

*Dass Du Dich an die Kutscher*

*Und die Fuhrknecht hast gehängt?*

**Andres:**

*(2) „Hallo!“*

*gibt die Gitarre dem Spieler von der Wirtshausmusik zurück und wendet sich zum Wozzeck*

**Andres:**

*(3) Andres, gelangweilt und mit den Gedanken schon mehr beim Tanz, wendet sich pfeifend von Wozzeck ab. Der erste Handwerksbursche, der inzwischen aufgewacht ist, steigt auf einen Tisch und beginnt, von der Wirtshausmusik auf der Bühne melodramatisch begleitet, zu predigen*

*Allgemeines Gejohle! Der Redner wird umringt und von einem Teil der Burschen abgeführt. Die Übrigen begeben sich singend teils zum Tanzboden, teils zu den Tischen im Hintergrund*

**Narr:**

*Der Narr taucht plötzlich auf und nähert sich Wozzeck, der, teilnahmslos an den Vorgängen, auf der Bank vorn gesessen hat. Der Narr drängt sich an Wozzeck heran. Die Instrumentalisten der Wirtshausmusik beginnen ihre Instrumente zu stimmen*

**Wozzeck:**

*Das Weib ist heiß! ist heiß! heiß!*

## Abweichungen

**Andres:**

„*Elf Uhr!*“

„*Was sitztest Du da vor der Tür?*“

„*Du sitztest hart.*“

„*Bist besoffen?*“

„*O Tochter, liebe Tochter!*“

In dieser Szene wird das Milieu, das den Hintergrund des Geschehens um Wozzeck bildet, dargestellt. Auch hier vermeidet das Libretto, wie in der schon behandelten Szene, die drastischen Ausdrücke, beispielsweise: „*Bruder, soll ich dir aus Freundschaft ein Loch in die Natur machen? Bruder! ich will ein Loch in deine Natur machen, ich will dir alle Flöh' am Leib todt schlagen.*“ oder „*. . . , lasset uns noch über's Kreuz pißen, damit ein Jud' stirbt!*“ Durch ihre Auslassungen schwindet die Charakterisierung von den Angehörigen der niedersten Schicht. Berg hebt eher die Elemente der Traurigkeit und Weinseligkeit hervor, indem er den Text durch das Wort „traurig“ ergänzt und es mehrmals wiederholt: „*Warum ist die Welt so **traurig?***“ oder „*Meine Seele, meine unsterbliche Seele stinkt. Oh! Das ist **traurig, traurig, traurig, trau-***“ Auch Wozzecks Sprachstil wird von Drastik befreit: „*Sie thun's am hellen Tag, sie thun's schier Einem auf den Händen, wie die Mücken.*“

Berg bereichert gleichfalls Wozzecks Worte, wenn dieser seine Marie mit Tambourmajor tanzen sieht: „*Das Weib ist **heiß! ist heiß! heiß!***“ Damit betont er die äußerste Empörung Wozzecks, dass Marie den Tanz und die Berührung des Tambourmajors noch genießt. Diese Wortwahl und Wiederholung gibt es in der Vorlage Franzos' nicht. Dass gerade das Wort „heiß“ als ein Schlüsselwort für Büchner gilt, weisen die Ausgaben von Witkowski und Bergemann nach, in denen dieses Wort wie bei Berg an gleicher Stelle wiederholt wird. Sie dient zur Akzentuierung der eifersüchtigen Gefühle Wozzecks und weist darauf hin, dass es hier um ein einschneidendes Erlebnis für Wozzeck handelt.

Besonders beachtenswert sind in dieser Szene Bergs ausführliche Regieanweisungen, die ich in den Ergänzungen anführe. Man findet sie in der Vorlage nicht, sie sind von Berg frei hinzugefügt. Sie beschreiben auf sehr detaillierter Weise, wie die ganze Szene aussehen soll. Sie kommen aus Bergs Feder und dienen den Regisseuren als eine Instruktion.

Man bemerkt auch eine weitere Abweichung von der F Vorlage: indem Berg einen näher unbekanntem Soldaten und Burschen durch den Freund Andres ersetzt, adaptiert er den Inhalt des Textes nach seiner subjektiven Vorstellung. In dem ursprünglichen Text wurde nämlich das Lied (1) von einem Burschen gesungen, aber in der Oper lässt Berg das Lied gerade Andres zu singen. Wahrscheinlich wollte Berg keine anderen Gestalten in die Handlung hineinbringen.

## II. AKT, 5. Szene: „Wachstube in der Kaserne“

### Abweichungen

#### **Tambourmajor:**

*„Soll ich Dir noch so viel Atem lassen, als ein Altweiberfurz?“*

Hier möchte ich mich vor allem wieder bei den sprachlichen Mittel behandeln. Auf Seite 50 habe ich bestimmte Beispiele angeführt, die die sprachliche Milderung Bergs zeigen. Dagegen aber spricht, dass in dieser Szene die Abschwächung nicht beibehalten wird, sondern im Gegenteil. Berg übersetzte nämlich den von Franzos gemilderten Ausdruck des Tambourmajors „*Altweiberf — z?*“ zurück in seine ursprünglich vulgäre Form „*Altweiberfurz*“. Berg hat sich an dieser Stelle also bemüht, den Originaltext wieder herzustellen.

## Auslassungen

**Wozzeck:**

*„...und bald liegt's auf einem Tisch in einem Laden in einer dunklen Gaß, und bald hab' ich's in der Hand und – oh!“*

*„So? Hat er das gesagt? Was hat mir heut Nacht geträumt, Andres? War's nicht von einem Messer? – Was man doch närrische Träume hat! Oder kluge Träume?“*

**Andres:**

*„Wohin, Kamerad?“*

**Wozzeck:**

*„Meinem Hauptmann Wein holen. Ach! Andres, sie war doch ein einzig Mädel!“*

**Andres:**

*„Wer war? War? Ist nicht mehr?“*

**Wozzeck:**

*„Wird bald nicht mehr sein, Adies!“*

Berg lässt in dieser Szene wieder die Vorhersagung des Mordes weg, indem er die Passage mit dem Messer und Laden ausstreicht. Zugleich beseitigt dadurch die Anspielung auf die folgende „Kramladenszene“, die er auch eliminiert hat.

### III. AKT, 1. Szene: „Mariens Stube“

In diese Szene integriert Berg das Märchen, das in der Vorlage in der Szene „Straße“ (bei F Nr. 20) von einer alten Frau erzählt wird. Hier wird sie von Marie erzählt und erscheint darum als prophetische Ahnung ihres Schicksals. Die Märchenerzählung ist hier abgekürzt.

### III. Akt, 2. Szene: „Waldweg am Teich“

## Abweichungen

FRANZOS:

„*Todt!* (beugt sich über sie) **Todt!**  
**Mörder! Mörder!**“ (stürzt davon)

BERG:

„*Tot!*“ (richtet sich scheu auf und stürzt  
geräuschlos davon)

Hier handelt sich um die Mordszene. Die den Mord begleitenden Worte Wozzecks zeigen die unterschiedliche Zeichnung der Charaktere: Büchners Woyzeck scheint voll von Aggressivität zu töten, während Bergs Woyzeck nach dem vollendeten Mord milder reagiert (das deutet Bergs Ergänzung „richtet sich scheu“ an), als ob er nicht selbst begreifen könnte, was er getan hat.

Als ich diese Szene mit den einzelnen Entwurfsstufen Büchners verglichen habe, fand ich auch eine andere Abweichung: Wozzecks Worte ergänzt Büchner so: „*Friert's dich, Marie, und doch bist du warm. Was du heiße Lippen hast! (heiß, heißen Hurenatem und doch möchte' ich den Himmel gebe sie noch einmal zu küsse)*“<sup>41</sup> Diese Ergänzung sehe ich als wichtig zu erwähnen. Sie zeigt nämlich, dass Büchners Woyzeck offenbar bis zum letztem Moment von der Vorstellung der Untreue Mariens besessen ist. Wie in den vorangegangenen Szenen wollte sich vielleicht Berg alle pöbelhaften Ausdrücke vermeiden. Berg Woyzeck scheint hier zärtlicher zu Marie zu sein.

Franzos hat in seinem Text noch eine andere Passage, die man in Büchners Entwurfsstufen findet, ausgelassen: „*Nimm das und das! Kannst du nicht sterbe. So! so! Ha sie zuckt noch, noch nicht noch nicht? Immer noch? Bist du tot? Tot! Tot!*“ Hier sieht man sehr gut, in welchem Lichte Büchner Woyzeck auszeichnet: ein Mörder, der sich rächen an seiner Geliebten will, weil sie ihn untreu war und ihn gedemütigt hat. Bergs „*Tot!*“ klingt ein wenig milder und abstrakter.

### III. Akt, 3. Szene: „Eine Schenke“

Ähnlich wie in der 4. Szene des II. Aktes, ersetzt Berg die Gestalten durch die in der Oper schon bekannten Personen. In dieser Szene vertritt Margret die Käthe, die in Büchners Fassung eine Dirne ist und zugleich die „Wirthin“ und den „Bauern“. Indem

<sup>41</sup> Vgl. Woyzeck – Erste Entwurfsstufe (H 1), In BÜCHNER, Georg. *Werke und Briefe*. 1. Ausgabe. München : Carl Hanser Verlag , 1988. S. 205. ISBN 3-423-02202-7.

Berg mehrere Figuren in eine Person zusammenzieht, ist es ihm gelungen, die Einheit der Handlung zu bewahren.

III. Akt, 4. Szene: „Waldweg am Teich“

Abweichungen

**Hauptmann:**

*Halt!*

**Doktor:**

*bleibt stehen*

*Hören Sie? Dort!*

**Hauptmann:**

Jesus! Das war ein Ton.

*bleibt ebenfalls stehen*

**Doktor:**

*auf den Teich zeigend*

Ja, dort!.

**Hauptmann:**

Es ist das Wasser im Teich. Das Wasser ruft. Es ist schon lange Niemand ertrunken.

Kommen Sie, Doktor! Es ist nicht gut zu hören.

.....

Schließlich möchte ich die Szene „Am Teich“ analysieren. Wozzeck kehrt an den Tatort zurück um dort die Mordwaffe ‚ein Messer, zu finden. Berg hat die ganze Szene ohne Striche beibehalten und er übernahm dazu noch die Interpretation, welche Franzos in seiner Fassung anbietet: in der Vorlage wird ausdrücklich gesagt, dass Wozzeck bei dem Versuch das Messer immer weiter in den Teich zu werfen ertrinkt: *„Ich find’s nicht. Aber ich muß mich waschen. Ich bin blutig. Da ein Fleck — und noch einer. Weh! weh! ich wasche mich mit Blut — das Wasser ist Blut ... Blut ...“* (ertrinkt.) Auch in der Oper ertrinkt Wozzeck. Die Entwurfstufen zeigen jedoch, dass Büchner wahrscheinlich solch ein geschlossenes Ende in dieser Szene nicht beaufsichtigt hat. In der zweiten

Entwurfsstufe von Büchner endet die Szene mit den Worten: „*Da ein Fleck und da noch einer.*“ Büchner schreibt nicht, ob Wozzeck durch Gang ins Wasser Selbstmord begeht oder nicht. Es ist ganz klar, dass dieser Schluss eine Erfindung von Franzos ist. Man muss die Büchners Szene „Im Secirsaal“ in Betracht ziehen, welche für mich ein Beweis darstellt, dass Büchner wahrscheinlich einen Prozess mit Woyzeck geplant hat. Berg legt uns aber ein bestimmtes Ende vor, der Vorlage nach, und so braucht der Zuhörer nicht darüber nachzudenken, wie Wozzecks Schicksal weitergeht.

Hier Berg verändert wieder die sich in der Vorlage beteiligten Personen: anstelle von einem *Ersten und Zweiten Bürger*, treten in dieser Szene die den Zuhörern schon bekannten Personen auf – der Hauptmann und der Doktor. Es geht um einen analogen Fall wie in der Szene „Wirtshausgarten“ (II/4)

Doch nicht nur die Szenenfolge, sondern auch die Angaben über den Szenen weichen von der Vorlage ab. Die Szenenbezeichnungen in der Fassung Franzos' wiederholen sich sehr oft. Deshalb wirkt das für die Leser ziemlich unübersehbar und unzutreffend. Wenn man die Tabelle 2 achtsam betrachtet, stellt man fest, dass die Benennung „Straße“ insgesamt dreimal, die Szene mit dem Namen „Wirthshaus“ ebenfalls dreimal, die „Kaserne“ zweimal erscheint. Dagegen fasst Berg die Bezeichnungen zu den Szenen vielfältiger und mehr systematisch auf: z.B. gerade die erwähnten Szenen, die im Wirtshaus spielen, bezeichnet Berg einmal als „Wirtshausgarten“, ein anderes Mal als Schenke. Oder Bergs Konkretisierung der „Straßen“ je nach ihrer Handlungsorte (Straße vor Mariens Tür, Straße in der Stadt). Indem er die Angaben des Ortes auch mit der Tageszeit verbindet, entwirft er eine konkrete Vorstellung von der Atmosphäre der Szene und bietet den Bühnenbildnern eine konkrete Anweisung zu der Inszenierung an.<sup>42</sup> Wie man in der Tabelle 1 sieht, spielen die meisten Szenen am Abend oder in der Nacht, als ob der Komponist der ganzen Oper eine düstere Stimmung hätte geben wollen.

Beachtenswert finde ich den Vergleich der Schreibweise in dem Librettotext mit dem Text von Franzos. Das Libretto richtet sich zwar im Allgemeinen nach den Richtlinien der neuen Rechtschreibung<sup>43</sup>, es gibt jedoch die Ausnahmen bei den einzelnen

---

<sup>42</sup> Die Fragen und Problemen der Opernregie löst er in seinem Aufsatz „Praktische Anweisungen zur Einstudierung Wozzeck“ mit den konkreten Beispielen.

<sup>43</sup> Im Jahre 1901 fand die „Orthographische Konferenz“ statt, die zur Reform der deutschen Rechtschreibung führte.

Wörtern wie Zahlwörter, Pronomina und auch noch manche Adverbien. Sie werden weiterhin meistens groß geschrieben.<sup>44</sup> Damit stimmt die Orthographie buchstäblich mit dem Modell der älteren Ausgabe von Franzos überein.

Ich möchte auch weitere zusammenhängende Sache hervorheben: Franzos hat in seiner Ausgabe durch viele willkürliche Ergänzungen und Zutaten den Büchnerschen Text geglättet hat und seine dialektische Färbung teilweise beseitigt. Da sich Berg in dieser Hinsicht nach der Vorlage richtet, fehlt diese Färbung zum Teil ebenfalls in der Oper. Da Dialekt im 19. Jahrhundert oft auch ein Zeichen für fehlende Bildung war, sind die Abweichungen am meisten bei denjenigen Personen spürbar, die aus der niedrigen Schicht stammen, d.h. bei Wozzeck, Marie, Margret und Andres. Wie man sieht an den Beispielen unten, betrifft die Veränderung vor allem die Endungen von Verben.<sup>45</sup>

## 5 Kompositorische Grundlagen des Wozzeck

Den folgenden Teil widme ich der musikalischen Umsetzung und Ergreifung des Dramas. Ich möchte aber darauf aufmerksam machen, das dieser Beitrag keineswegs als detaillierte musikwissenschaftliche Analyse des Werkes angesehen soll, sondern sie kann eher als eine Vorlage oder Anweisung für Amateure, Studenten, die sich für dieses Thema interessieren oder eine Grundlage für das Unterrichts dienen.

Wie ich schon in dem theoretischen Teil erwähnt habe, Wozzeck ist die atonale<sup>46</sup> Oper. Zum Teil wird in der Oper die Zwölftontechnik ausgenutzt. Indem Berg im Wozzeck klassische Formen wie Suite, Präludium, Passacaglia oder Gigue verwendet, fügt er der Oper auch etwas Traditionelles hinzu. Da über dem musikalischen Aufbau der Oper Wozzeck schon vieles geschrieben wurde, möchte ich hier die wichtigsten Elemente hervorheben, mit denen Alban Berg die dramatische Sprache Büchners musikalisch bereichert und die nicht üblich verwendet werden.

---

<sup>44</sup> Vgl. folgende Beispiele: (Wozzeck) „Da rollt Agenda ein Kopf. Hob ihn einmal **Einer** auf . . .“ (Berg, I/2), (Wozzeck) „Wenn **Alles** dunkel is . . .“ (Berg, I/4), (Hauptmann) „Es ist schon lange **Niemand** ertrunken.“ (Berg, III/4)

<sup>45</sup> Vgl. Beispiele: (Margret) „Da **komme** sie“, „Ihre Auge **glänze** ja noch“, „... lass sie **putze**, vielleicht **glänze** sie noch, dass man sie für zwei Knöpf **verkaufe** könnt.“ (Wozzeck) „Andres! Andres! Ich kann **mit schlafe**,...“ (Büchner, Entwurfsstufen)

<sup>46</sup> Vgl. S. 10

## 5.1 Behandlung der Singstimme

Wozzeck ist keine Belcanto-Oper<sup>47</sup>. Um ein möglichst breites Spektrum an musikalischen Mitteln zu schaffen, nutzt Berg die Möglichkeiten der Stimme voll aus. Die Verwendung mehrerer Singstimmarten war zielgerichtet: Bergs Absicht war die Büchnerschen Schauspieldialoge in seine musikdramatische Äquivalente zu übertragen, um den realistischen Ausdrucksmöglichkeiten des Textes nachkommen. Deswegen findet man in dieser Oper keine langen Arien und Ariosen, die Oper hat ein hohes Tempo und damit ist die Bühnenzeit mit der realen Zeit identisch. Die verschiedenen Möglichkeiten, die dem Komponisten in der Behandlung der Gesangsstimme gegeben sind, hat Berg in seiner Oper aufgegriffen.

Neben dem „gewöhnlichen Sprechen“<sup>48</sup> – ganz natürlich-realistisch geführter Konversation – und Singen (exaltiert oder dramatisch) führt er eine „Sprechstimme“<sup>49</sup> ein, die in einer Art „rhythmischer Deklamation“ vorgetragen wird. Zur Behandlung der Sprechstimme ergänzt Berg: *„Keinesfalls singen! Aber trotzdem ist die Tonhöhe in der Gesangstonhöhe (genau nach den Noten) anzugeben und festzuhalten; letzteres aber mit Sprechresonanz.“* Bergs Vorbild war sein Lehrer, Arnold Schönberg, der diese melodramatische Art der Stimmbehandlung in seinem „Pierott-Lunaire“ benutzt hatte. Diese Mittel adoptiert Berg für weite Strecken des Wozzeck (I/2, II/3,4, II/1,4), wobei er noch mehrere unterschiedliche Zwischenstufen von Sprechstimme verwendet, und zwar danach, ob sie näher zum Singen oder näher zum Sprechen sind. Alle diesen deklamatorischen Nuancen hat Berg in der Vorrede zur Partitur erläutert und deutlich durch die Anmerkungen in der Partitur vermerkt. In der Notation markiert Berg die Sprechstimme, nach Art der Schoenbergischen, mit kleinen Kreuzen über den Notenfuß der Note ✕

---

<sup>47</sup>Der Begriff Belcanto bedeutet in der Übersetzung „schöner Gesang“. Es geht um Gesangstechnik, die in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Oper entstand. Die typischen Elemente der Technik sind das Legato, Portamenti und auch die virtuososen Koloraturen.

<sup>48</sup>Beim gewöhnlichen Sprechen ist die Sprechstimme nicht durch Tonhöhe und Rhythmus dargestellt

<sup>49</sup>Es handelt sich um eine Stimmtechnik zwischen dem Singen und Sprechen, bei der eine exakte Notation von rhythmisch, intervallisch und dynamisch fixierte Sprechweise. Die Länge der einzelnen Silben wird in genauen Notenwerten vorgeschrieben, die Sprechmelodien in absoluten Tonhöhe notiert, jedoch die Verhältnisse zwischen Intervallen werden nur relativ eingehalten: eine hohe Note muss relativ hoch und eine tiefe relativ tief gesprochen werden. Man kann nicht in eine „singende“ Sprechweise verfallen.

(nah zum Sprechen) oder mit einem einfachen Strich über den Notenfuß / (eher gesungen). Das „gewöhnliche Sprechen“ hat Berg in der 3. Szene des I. Aktes für den Streit zwischen Marie und Margret benutzt. Der ganze Abschnitt ist gesprochen, ohne die Noten und rhythmischen Werten markiert. Berg erzielte damit den realistischen Ausdruck einer lebendigen Konversation.

Ich glaube, dass diese vielfältige Behandlung von Singstimme für die Charakterisierung der Gestalten, der Dialogen und der Situationen von Bedeutung sind, weil man das Verhältnis zwischen dem Text und Musik untersuchen kann. Deswegen führe ich hier einige am meisten auffallende Beispiele je nach den bestimmten Gestalten und Szenen der Oper an.

Schon in der Anfangsszene in dem Dialog zwischen dem Hauptmann und Wozzeck bemerkt man viele Besonderheiten bei der Behandlung der Sprechmelodie. Berg hat der Gestalt des Hauptmanns eine Gesangsstimmelage von Tenor zugeteilt und in seiner Partitur ihn sogar konkreter als Tenorbuffo<sup>50</sup> bezeichnet hat. Meiner Meinung nach war das nicht zufällig. Sehr häufig stellt Buffo nämlich eine Karikatur mit übertriebener Mimik und Gestik dar, wie in den alten Kunstopern. Mit diesem kann man sagen, dass er sich an die alten Rollencharaktere anhält. Im Fall des Hauptmanns spürt man, dass seine hohe Stimme und schnelle Koloraturnoten seine Geschwätzigkeit, Einfältigkeit und Spießbürgerlichkeit karikieren. Ähnlich sieht Berg den Doktor, der von einem Bassbuffo dargestellt wird. Daneben finde ich interessant, dass die Gesangsstimmlagen des Wozzecks und Hauptmanns ebenfalls ihre unterschiedliche soziale Stellung innerhalb der Gesellschaft spiegeln: der Hauptmann, sozial höher gestellt, der Vorgesetzte, ist ein Tenor. Wozzeck, unterstellt, ist ein Bariton, also eine tiefere Stimme. Obwohl dieses Merkmal nur spekulativ bleibt, ist für mich der Zusammenhang zwischen Wozzecks Stimme und seiner sozialen Stellung auffallend.

Berg drückt durch Höhe und kleine Notenwerte auch viele zynischen Anspielungen des Hauptmanns aus, z.B.: „Wozzeck, *Er sieht immer so verhetzt aus!*“ (I/1). In derselben Szene bemerkt man auch das Bergs Umgehen mit im Text geschriebenen Randbemerkungen des Hauptmanns, die durch Parenthesen gekennzeichnet sind. Berg

---

<sup>50</sup> **Tenorbuffo** (it. komisch, witzig) ist eine leichte, heitere, bewegliche Tenorstimme, die vor allem in kleineren komischen Rollen eingesetzt wird. Die Lage des Tenorbuffos ist nicht außerordentlich hoch, aber in einigen Partien wird auch Nutzung von Falsett verlangt.

schreibt für diese Bemerkungen meistens sog. „parlando“<sup>51</sup> vor, z.B.: „*Ewig, das ist ewig! – Das sieht Er ein.*“ (I. Akt, 1. Szene) oder: „*«Ohne den Segen der Kirche» – das Wort ist nicht von mir.*“ Dadurch trennt Berg deutlich die Bedeutung der einzelnen Äußerungen ab und betont auch den Zynismus des Hauptmanns. Sehr ausdrucksvoll ist auch die Phrase „*wie unser hochwürdiger Herr Garnisonsprediger sagt*“, in der der Hauptmann unmerklich in ein Parlando verfällt. Durch den Rezitationston versucht er den Pfarrer nachzuahmen. Die moralisierende Bemerkungen Hauptmanns „*Er ist ein guter Mensch*“ und drückt Berg musikalisch so aus, indem er die wichtigsten Wörter durch Länge der Noten betont.

Berg hat sich auch zu vielen Extravaganzen bei der Behandlung der Singstimme gewagt, die in seiner Zeit als etwas Neues galten. Ein besonders deutliches Beispiel findet man in der Szene „*Straße in der Stadt*“ (II/2), wo dem Hauptmann eine „*überschnappende*“ oder „*näselnde*“ Stimme mehrmals vorgeschrieben wird oder dem Doktor eine Stimme „*wie ein Esel*“. An vielen Stellen der Oper verwendet Berg häufig auch sog. Falsett<sup>52</sup>, eine Art des Singens, die hier meistens als komischer Effekt wirkt. Wozzecks monotone und unterwürfige Antworte „*Ja wohl, Herr Hauptmann*“ in der ersten Szene drückt Berg durch an einem Ton beruhende Stimme aus. Berg hat auch die nicht-sprachlichen Elemente musikalisch geäußert, wie beispielsweise das Lachen des Hauptmanns in derselben Szene. In der Vorlage findet man das Empfindungswort „*Ha, ha, ha!*“, welches Berg sehr gut rhythmisiert und mit der Sprechstimme notiert, dass es besonders ausdrucksvoll und authentisch wirkt. In der szenischen Anweisung steht von Berg „*lacht lärmend*“ und „*lacht noch lärmender*“. Als eine Neuheit (in der Vorlage gibt es nicht) fügt Berg in den Text das Pfeifen des Hauptmanns ein(II/2), das genau notiert wird.

Das äußerste Extrem zum Sprechgesang und Sprechen bildet der volkstümliche Liedstil der Oper. Die Rede ist von der Wiegenlieder der Marie (I/3, II/1), dem Jagdlied des Andres (I/2) und dem Ringelreih’nlid der Kinder(III/5). Sie haben hier ihre stilistische Bedeutung: zum einen stellen sie den Kontrast zur gegebenen Situation dar und zum zweiten überträgt Berg durch ihre Vertonung die Sphäre des Volkstümlichen in die

---

<sup>51</sup> d.h. „gesprochen“

<sup>52</sup> Es ist die Bezeichnung für ein Gesangsregister, der um eine Oktave hochgestellt ist als der übliche Umfang der Stimme. Der Begriff Kopfstimme wird auch verwendet.

Sprache seiner Musik. Das entspricht der Vorstellung von Büchner. Die Liedmelodien sind zwar atonal, jedoch werden sie in den absichtlich „primitiven“ Intervallschritten komponiert.

## 5.2 Behandlung des Orchesters

Um die emotionalen Vorgänge musikalisch zu verdeutlichen, verlangt Berg für *Wozzeck* ein umfangreiches Orchester, der zugleich koloristisch sehr differenziert ist. Der Mannigfaltigkeit von Mittel der Instrumentation und Orchesterbesetzung dienen Berg zur Charakterisierung der Charaktere und Atmosphäre. Im Unterschied zu den jeweiligen Opern- und Orchesterwerke, für die eine Totaleinstellung des Orchesters bezeichnend ist und in denen ein gewisser „Tuttiklang“ vorherrscht. Bergs Oper basiert auf einem anderen Grundprinzip: Berg beschränkt die Aufgabe des ganzen Orchesters fast ausschließlich auf die Verwandlungsmusiken, also auf die verbindenden Teilen zwischen der einzelnen Szenen. Die Szenen selbst werden von kleinen Gruppen der Instrumente begleitet, nie von dem ganzen Orchesterapparat. Jedoch nutzt er bei jeder Szene ganz verschiedenartig organisierte Gruppen von Instrumenten aus.

Außer den üblichen Instrumenten, verfügt das Orchester über kleine Trommel, Rute, Ziehharmonika, Xylophon, Celesta oder Gitarre. Dazu kommen wenigstens 50-60 Streicher (wie Berg selbst vorschreibt). Ein besonderes Gewicht legt Berg auf die Bleichinstrumente. Der Zauber des *Wozzeck* besteht meiner Ansicht an hauptsächlich in der Tonmalerei und Klangdifferenzierung der Orchesters. Berg geht von dem Prinzip des ständigen Übergangs von der einen Farbe in die andere aus.

Da die Gesellschaftsschichten in Büchners Drama eine große Rolle spielen, kommen in der Oper auch viele entsprechende Gesellschaftsmusiken vor. Sehr originell wirkt die Ausnützung von einer Wirtshaus- (Heurigen) Musik und einer Militärmusik. Durch die Wirtshausmusik charakterisiert Berg das Milieu der „Wirtshausgartenszene“ (II/ 4). Sie besteht aus 2 Fiedeln<sup>53</sup>, Klarinette, Ziehharmonika, Gitarre und Bombardon und spielt in der Oper eine bedeutsame Rolle: als die Bühnenmusik (sie steht auf der Bühne) hat sie an dieser Stelle nämlich eine führende Funktion, während das Hauptor-

---

<sup>53</sup> Die **Fiedeln** sind um einen ganzen Ton höher gestimmte Geigen

chester zu einer Begleitfunktion herabgedrückt. Berg hat damit das tanzende und sich vergnügende Volk instrumental abgebildet. In den klassischen Inszenierungen gibt es meistens auf der Bühne ein Tanzboden mit einer Tanzkapelle. Die volkstümliche Atmosphäre unterstreicht Berg durch die Verwendung der alpenländischen Volkstänze wie Ländler<sup>54</sup> oder Walzer. In der musikalischen Hinsicht ist diese Gesellschaftsmusik auch interessant: sie wird nämlich tonal aufgefasst. Die Militärmusik zeichnet wiederum das Milieu der Garnisonstadt aus. Sie steht hinter der Szene und wird von mehreren Instrumenten gebildet, unter denen nur die Blasinstrumenten, Trommel und Triangel figurieren. Schon die erste Szene der Oper leitet ein Wirbel der Militärmusik ein und das militärische Ambiente wird vom Anfang an damit illustriert. In der Szene „Freies Feld“ kann man die Zitate altösterreichischer Militärsignale hören, die den Zapfenstreich ankündigen. Die grelle Militärmusik bricht unerwartet in die dritte Szene ein. Hier zeichnet sie vor allem die Gestalt des Tambourmajors aus. Im Verlauf der Oper kann man kurze Zitate der Militärmusik immer hören.

Berg hat jeder Person der Oper auch ein Instrument zugeordnet. Wozzeck wird z.B. mit den Posaunen charakterisiert. Da Wozzeck eine Bariton-Stimme hat, korrespondiert die tiefe Farbe von Posaunen mit seiner Stimmlage. Die Unterstützung von Posaunen ist vor allem bei den Worten Wozzecks in der 1. Szene des I. Aktes „*Wir arme Leute*“ spürbar. Man findet hier eine Parallelität: Wozzeck hört in der Szene „Freies Feld“ bereits die Posaunen und das wird genau von ihm ausgesprochen: „*Das fährt von der Erde in den Himmel und ein Getös' herunter wie Posaunen.*“

### 5.3 Charakterisierende Motive

In diesem Abstand werde ich mich darauf konzentrieren, was Berg durch die Verwendung von unterschiedlichsten musikalischen Mitteln betont und hervorhebt hat oder im Gegenteil eher verdrängt. Zur Charakterisierung der Personen verwendet Berg

---

<sup>54</sup> Ein Volkstanz von geschwindem Tempo und lustigem Charakter, meistens im  $\frac{3}{4}$  Takt. Er stammt aus Österreich und Süddeutschland.

in der Oper ebenfalls zahlreiche Leit motive.<sup>55</sup> Die einzelnen Motive treten im *Wozzeck* nicht nur als ein musikdramatisches Mittel zur Zusammenhalt der Form auf, sondern als auch eine Interpretation von Theaterstück Bergs. In diesem Aufsatz konzentriere ich mich nur auf die Hauptfigur des *Wozzecks*, weil ihre Motive für den Zuhörer am auffälligsten sind und die soziale Thematik am deutlichsten demonstrieren.

Schon in der ersten Szene werden die wichtigsten Motive eingeführt. Das erstmals erscheinende Leitmotiv der Oper ist die Tonfolge „*Jawohl, Herr Hauptmann*“<sup>56</sup> (I/1). Die Unterwürfigkeit *Wozzecks* gegenüber dem Vorgesetzten wird mit diesem rhythmischen Motiv deutlich ausgedrückt. Die eintönige Antwort auf die langweiligen Ermahnungen des Hauptmanns erklingt jedes Mal in derselben Tonhöhe und zwar auf dem Ton Des. In seiner unveränderten Form wird das Motiv in der ersten Szene noch dreimal wiederholt, nur mit kleinen Veränderungen in der Notierung. Im Verlauf der Oper hört man Andeutungen des Motivs in den Momenten, wenn *Wozzeck* den Hauptmann anredet.

Als nächstes muss die Tonfolge „*Wie arme Leut!*“<sup>57</sup> (I/1) erwähnt werden, die als eines der Hauptleitmotive immer in der Oper wiederkehrt. Mit diesem Leitmotiv bezieht Berg die sozialkritische Aussage Büchners Werkes in die Oper ein und betont damit die ökonomische Situation *Wozzecks* und Maries. Das Motiv besteht aus einem C-dur-Dreiklang Berg, worüber Berg in seinem *Wozzeck*-Vortrag schreibt: „ . . . *wie könnte man die Sachlichkeit des Geldes, um das es sich da handelt, deutlicher bringen!*“ Zum zweiten Mal taucht das Leitmotiv in einer modifizierten Form bei *Wozzecks* Worte „*Aber ich bin ein armer Kerl*“. Es muss unterstrichen werden, dass die Leitmotivtechnik Bergs in allen diesen Fällen eng mit der Wortmotivik Büchners verbunden ist.

Weiter möchte ich das sog. „Hetzmotiv“<sup>58</sup> anführen. Dieses Leitmotiv erscheint in der ersten Szene zweimal und zwar bei der Bemerkung Hauptmanns „*Er sieht immer so verhetzt aus*“. In einer neuen Variante taucht es in der Szene „*Straße in der Stadt*“ (II/2)

---

<sup>55</sup> **Leitmotiv** ist ein musikalisches Mittel, der mit symbolischer Bedeutsamkeit innerhalb des Werkes auftritt und soll bestimmte Assoziationen im Hörer hervorrufen. Meistens handelt sich um kurze charakteristische Tonfolgen oder Klänge, die sich in der Musik häufiger wiederkehren.

<sup>56</sup> Siehe Anhang, Notenbeispiel 1

<sup>57</sup> Siehe Notenbeispiel 1

<sup>58</sup> Siehe Notenbeispiel 2

auf, sobald Wozzeck vorbeigeht und vom Doktor mit den Worten „*Was hetzt Er sich so an uns vorbei?*“ zurückgehalten wird. Aber schon am Anfang derselben Szene ist eine andere Umwandlung des Motivs hörbar: „*Sie hetzen sich ja hinter dem Tod d'rein!*“

## 6 Autobiographische Elemente

Sowohl Büchners als auch Bergs Werk verfügt über bestimmte biographische Züge und Motivationen. Berg arbeitet in seiner Oper nicht nur seine Erlebnisse im Wehrdienst, sondern auch eine Zeit seines Lebens verschwiegene „Jugendsünde“ mit den Projektionsfiguren Marie und Wozzeck auf. Er hatte, wie Wozzeck, ein uneheliches Kind mit dem Küchenmädchen Marie Scheuchl. Überdies findet man Quelle die auffällige Ähnlichkeit. Alban Bergs war damals nur 17 Jahre alt. Es ist interessant, dass man im Fall Johann Christian Woyzeck auch eine Erwähnung über einem unehelichen Kind findet.<sup>59</sup> Es scheint mir interessant zu sein, dass die Mutter des Kindes Marie hieß, genauso wie Wozzecks Partnerin. Diese Tatsache, dass Berg im Wozzeck seine persönliche Erfahrung wiederkannte, muss ihn sehr berührt haben. Die Frau Bergs, Helene, erfuhr es erst nach dem Tode des Komponisten. Bis dahin wurde das Kind verheimlicht. Über den autobiographischen Elementen im Wozzeck zeugt ebenfalls ein Brief von Berg an Helene: „*Steckt doch auch ein Stück von mir in seiner Figur, seit ich ebenso abhängig von verhassten Menschen, gebunden, kränklich unfrei resigniert, ja gedemütigt, diese Kriegsjahre verbringe. Ohne diesen Kriegsdienst wäre ich gesünder wie früher.*“<sup>60</sup>

Bergs eigene Kriegserlebnisse, die er in das Libretto in Form verschiedener Wortverwandlungen einträgt, habe ich schon behandelt. Seine Erfahrungen als Soldat haben zudem auch Spuren in der Partitur hinterlassen: ich meine damit das hervorragende tönende Auszeichnen des militärischen Milieus.

Ich habe noch eine weitere autobiographisch veranlasste Textänderung bemerkt: es betrifft den schon erwähnten Ausdruck „husten“, die im Text neu ist. Alban Bergs litt seit der Kindheit an Asthma, die sich durch häufige Attacke ausgewirkt haben. Während

---

<sup>59</sup> Vgl. S. 20

<sup>60</sup> BERG, Alban. *Briefe an seine Frau* München : Langen Müller 1965 In SCHERLISS, Volker. *Alban Berg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Februar 1975. 156 s. ISBN 3-499-50225-4, S.63

der Militärzeit erlitt er immer mehrere Asthma-Attacken. In seinen Briefen berichtet er von einer „*Erkrankung, die sicher keine so nachhaltige geworden wäre, hätte mich das Leben in dieser Hölle nicht auch seelisch so heruntergebracht.*“ Er fragt seine Frau Helene in einem anderen Brief: „*Was sagst Du zu diesen ewigen Schikanen, denen mein armer Corpus ununterbrochen ausgesetzt ist? Ein’ appetitlichen Mann hast Du und ein’ strammen Soldat hat mei’ Kaiser und ein’ g’sunden Sohn hat die Mama!*“<sup>61</sup> Da diese Erkrankung mit dem Husten begleitet wird, ist es wahrscheinlich, dass Bergs Textänderung ein Zusammenhang mit seiner Lebenserfahrung hat. Daneben kann man auch aus der Partitur ablesen, inwieweit die Krankheit Berg sein ganzes Leben beeinflusst hat: das ist in der Szene „*Straße in der Stadt*“ (II/2) besonders deutlich, wo sich die Regieanweisungen bei dem Hauptmann immer um das „Husten“ drehen.<sup>62</sup> Ein wichtiges Argument ist, dass das Wort „husten“ wirklich aus der Feder Bergs kommt und in keiner Entwurfsstufe von Büchner erscheint. Deswegen behaupte ich, dass eine so häufige Wiederholung gerade dieses Wortes nicht ganz zufällig sein konnte. Bergs Selbstidentifizierung mit der Geschichte des armen Soldaten von Büchner bedeutete für ihn nicht nur die Motivation zu ihrer musikalischen Umsetzung, sondern auch bestimmte Verschiebungen in der Aussage des Dramas auf der subjektiven Ebene.

## 7 Bedeutung und Kritik der Oper und des Dramas

In der folgenden Passage versuche ich einige Fragen zu beantworten: Worin besteht die Einmaligkeit und Originalität des Dramas und der Oper? Wie wirkten sie auf die damalige Gesellschaft ein und warum?

Büchners *Woyzeck* entstand im Jahre 1836, in der Vormärzzeit, einer politisch sehr unruhigen Zeit, was sich auch in der Literatur widerspiegelt. Das 19. Jahrhundert war von der düsteren Massenarmut geprägt, die das Fundament des Dramas ist. Büchner ist in dieser Umgebung aufgewachsen und seine Eltern mussten ihn unter diesen relativ schwierigen Bedingungen erziehen. Und gerade die Anlässe, aus denen Georg politisch und literarisch gehandelt hat haben meist mit seiner Alltagssituation zu tun. Er war immer sehr sozial und politisch engagiert, was sich auch in seinem Drama *Woyzeck* aus-

---

<sup>61</sup> a. a. O. S. 61

<sup>62</sup> Vgl. S. 44

gewirkt hat. Büchner sieht die Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts mit sehr viel Pessimismus und spiegelt diesen in seinem Drama Woyzeck wieder. Es ist gar nicht zufällig, dass Woyzeck-Geschichte sich gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts abspielt, in der Zeit, die Büchner so gut kannte.

Das Drama wurde in seiner Zeit ein revolutionäres Stück: thematisch, sprachlich und auch formal wirkte Woyzeck wie ein Fremdkörper und so weist weit über seine Zeit hinaus. Woyzeck ist nicht die erste deutsche Sozialtragödie, aber der Soldat Franz Woyzeck ist die erste subbürgerliche Hauptfigur in der Geschichte des deutschen Dramas. Zum ersten Mal wird hier auch das Phänomen „Geisteskrankheit“ thematisiert. In jeder Hinsicht ist also Woyzeck-Fragment revolutionär. Das Werk musste einen langdauernden Existenzkampf durchlaufen. Man wartete 43 Jahre bis das Werk endlich erstmalig publiziert wurde. Es dauerte 34 Jahre, bis Woyzeck zum ersten Mal aufgeführt wurde. Die erste zuverlässigste Edition entstand erst im Jahre 1967. Der Schriftsteller ist frühzeitig an Typhus gestorben, im Alter von 23 Jahren, ohne einzige der seinen Schauspiele gesehen zu haben. Obwohl Büchner den Woyzeck in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschaffen hat, dem Publikum wurde er erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts bekannt. Daraus geht hervor, dass Woyzeck ein Schauspiel ist, das zu zwei dramatischen Epochen zugleich gehört. Infolge dieser Verspätung wurden die beiden „Woyzeck-Werke“ – Büchners und Bergs – in derselben Epoche und in unmittelbarer zeitlicher Nähe uraufgeführt. Büchners Drama wurde zum erstenmal in der Mitte von allen sozialen, politischen und künstlerischen Experimenten aufgeführt, die für den Beginn des 20. Jahrhunderts charakteristisch waren, und man hatte Gefühl als ob sein Autor der Zeitgenosse gewesen wäre.

Das Drama Woyzeck hatte seit seiner Uraufführung 1913 im Residenztheater in München bis um 1927 viele deutschsprachige und ausländische Bühnen erobert und wurde das am meist gespielte Dramenfragment im deutschen Theater. Zwischen 1913 und 1915 erschien das Drama in vier Inszenierungen. Es zeigt sich, dass das Drama wirklich vom Anfang an beim Publikum Erfolg hatte. Nach dem ersten Weltkrieg wurde das Stück zu einem vielbeachteten, geradezu modisch sensationellen Spieltext für die deutschsprachigen Theater. In der Zwischenkriegszeit wurde das Theaterstück von der Kritik zwar bejubelt, jedoch beim Publikum gab es oft massive Proteste. Die Machter-

greifung von Nationalsozialisten bedeutete kein Verbot der Woyzeck-Inszenierungen. Im Jahre 1937 wurde das Drama in Frankfurt am Main aufgeführt und dann nochmals zwei Jahre später in Hannover. Mit dem Zeitverlauf ist Woyzeck zum Standardrepertoire geworden.

Im Mai 1914 sah Berg in Wien das Drama von Büchner und war tief beeindruckt von der sozialkritischen Aussage des Stückes. Und es ist kein Wunder: dieses „Woyzeck-Erlebnis“ ereignete sich knapp vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges und gerade diese Stoffwahl Bergs war in der Tat ein Akt höchster künstlerischer Aktualität. Berg hat für seine Oper den Text gewählt, der wirklich in einem schicksalhaften geschichtlichen Augenblick kam. Ebenso wie das Drama, gewann auch die Oper den Primat in mehreren Hinsichten: mit Woyzeck lässt Berg einen neuen Archetyp der Oper entstehen – die Oper des sozialen Mitleids. Es gab keine Oper vor dem Woyzeck, die einen psychotischen Anti-Held als zentrale Gestalt. In der Durchdringung des Textes, Behandlung des Orchesters und der Stimmen aber auch im dramatischen Ausdruck ist die Oper revolutionär. Zusammenfassend gesagt, die Werke sind vor allem deshalb ähnlich, weil sie beide zu ihrer Zeit sehr modern und revolutionär waren.

Bergs Woyzeck hatte die Premiere am 14. Dezember 1925 in der Staatsoper in Berlin. Dieser Premiere waren legendäre 137 Orchesterproben vorausgegangen. Schon die Generalprobe hat Aufsehen erregt und reaktionäre Kreise versuchten die Aufführung zu verhindern, indem sie unmittelbar nach der Generalprobe fingierte Berichte unter Schlagzeilen wie „Tumult bei der Generalprobe“ oder „Skandalszenen in der Staatsoper“ in der Presse erscheinen ließen. Die Reaktionen von Publikum waren gespalten: auf der einen Seite Ovationen und Begeisterung, auf der anderen Ablehnung und Unverständnis. Ebenso die Presse wurde in ihrer Meinungen geteilt. Der Kritiker Paul Zschorlich schrieb in seinem Artikel zum Beispiel: *„Als ich gestern Abend die Staatsoper Unter den Linden verließ, hatte ich das Gefühl nicht aus einem öffentlichen Kulturinstitut zu kommen, sondern aus einem öffentlichen Irrenhaus. Auf der Bühne, im Orchester, im Parkett: lauter Verrückte... „Woyzeck“ von Alban Berg war die Kampfparole das Werk eines Chinesen in Wien. Denn mit europäischer Musik und Musikent-*

wicklung haben diese Massen-Anfälle und Massen-Krämpfe nichts zu tun...“<sup>63</sup> Hans Heinz Stuckenschmidt berichtet im Gegenteil: „Es ist schwer der seltsamen Vollendung und Einmaligkeit diese Werken in den Grenzen einer Kritik gerecht zu werden...Dass es Berg gelang, zu diesem Buch eine Musik zu schreiben, die seine Weise nicht nur beeinträchtigt, sondern noch unerhört steigert, die Latentes aufdeckt, und geheimste Psychologien enthüllt, ohne sich des Wichtigsten: dramatischer Konzeption und musikalischer Einheit zu begeben, beweist eine Genialität, die ihn unmittelbar neben die bedeutendsten Musikdramatiker der Gegenwart stellt...“<sup>64</sup>

Doch schon bald nach dem ersten Aufsehen wurde Wozzeck anerkannt. Trotz Vorurteilen und Pressehetze steigerte sich das Interesse des Berliner Publikums an diesem Werk so sehr, dass die Oper in der Spielzeit 1925/26 zehnmal gegeben werden konnte. In den Jahren 1933-1945 verboten die Nazis die Oper wie so viele wertvolle Kunstwerke als „entartete Kunst“ und verhinderten damit weitere Aufführungen des Wozzeck. Es gibt die einzige Ausnahme: die Italiener haben den Wozzeck am Teatro Reale in Rom durchgesetzt, obwohl sie die deutschen Behörden unterbinden wollten. Es dauerte noch drei Jahre, bis die erste Neueinstudierung des Wozzeck nach dem Krieg am 30. Juni 1948 in Düsseldorf herauskam. Zwischen 1948 und 1966 ist der Wozzeck an etwa 60 verschiedenen Theatern Europas und Amerikas aufgeführt worden. Zu Bergs Lebzeiten fanden insgesamt 166 Aufführungen statt.

Heute ist die Oper Wozzeck eines der grundlegendsten Werke in der Opernliteratur des 20. Jahrhunderts. Trotzdem wird die Oper im Allgemeinen nicht so häufig gespielt. Es wird tradiert, dass die Operndirektoren dieses Opus nicht so lieb haben. Es bringt nämlich immer viele Probleme mit: das Stück wird ohne Pause gespielt und es dauert insgesamt fast 100 Minuten. Im Orchestergraben sitzen über 100 Spieler, fast jeder Musiker hat seinen eigenen Part, der mit den anderen nicht identisch ist. Es ist sehr anstrengend das Orchester mit den Sängern und dem Chor zusammenspielen. Die Zuhörer verlassen das Theater meistens schockiert und verlegen.

---

<sup>63</sup> REICH, Willi. *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Křenek*. Wien-Leipzig-Zürich : Herbert Reichner Verlag, 1937. S. 153

<sup>64</sup> Ebd. S. 154

## ZUSAMMENFASSUNG

Das Ziel meiner Diplomarbeit war die Untersuchung der Oper *Wozzeck* des Komponisten Alban Berg im Zusammenhang mit ihrer literarischen Vorlage – dem Dramenfragment *Woyzeck* von Georg Büchner. Am Anfang meiner Arbeit habe ich alle für meine weitere Analyse notwendigen theoretischen Erkenntnisse zusammengefasst. Die ersten Abschnitte wurden den Autoren, also Georg Büchner und Alban Berg, gewidmet. Ich habe näher bestimmt, in welchem Zeitraum sie lebten und schufen und unter welchen Lebensumständen sie aufgewachsen sind. Georg Büchner war nicht nur ein Dichter, sondern auch ein Wissenschaftler und politischer Revolutionär. Eines seiner Werke, *Der Hessische Landbote*, hatte die Verhaftung seiner Freunde, seine Flucht ins Ausland und den Tod seines Mitautors zur Folge. Büchner ist sehr jung gestorben, mit 23 Jahre. Aus diesem Grund umfasst sein Schaffen nur fünf überlieferte Werke.

Alban Berg war ein österreichischer Komponist des 20. Jahrhunderts und Vertreter der Zweiter Wiener Schule. Sein Lebensidol war der Komponist Gustav Mahler, der auch Bergs Frühwerk beeinflusst hat. Die meisten von seiner Werke sind aber im Geiste der Atonalität komponiert. Später neigte Berg nach dem Vorbild seines Lehrers und Freundes Arnold Schönbergs zu der Zwölftontechnik. Das ganze Leben musste Alban Berg mit dem chronischen Asthma kämpfen. Sein größter Beitrag besteht hauptsächlich in dem musikdramatischen Bereich. Es muss schließlich unterstrichen werden, dass beide Künstler, Berg und Büchner, zu ihrer Zeit nicht anerkannt und erst nach ihrem Tode bewertet wurden.

Das dritte Kapitel des theoretischen Teils erörtert die Entstehungs- und Editions-geschichte des Dramas *Woyzeck* von Georg Büchner. Hier erfährt man davon, wie es mit dem unvollendeten Drama *Woyzeck* nach Büchners Tode weiterging. Die Situation war umso mehr problematisch, als man drei unlesbare Handschriften mit mehreren Entwurfsstufen aufgefunden hat. Nicht nur die Szenenfolge, sondern auch die Namengebung ist nicht immer identisch. Karl Emil Franzos, der als erste das nachgelassene Dramenfragment ausgegeben hat, geriet in eine sehr schwierige Position. In seiner veröffentlichten Ausgabe gibt es viele Lesefehler und Streichungen nach dem eigenen ästhetischen Geschmack. Es ist allgemein bekannt, dass sich Georg Büchner im *Woyzeck*

von einer wirklichen Person inspiriert. Die Hauptquellen des Dramenkonzepts kannte er vermutlich durch seinen Vater, der als Gerichtsgutachter tätig war. Den Stoff zum Drama liefern drei Kriminalfälle, die zu Büchners Zeit sehr besprochen waren. Ich habe sie alle genauer analysiert und einige auffallende Ähnlichkeiten zwischen ihnen aufgefunden. Zum Schluss dieses Kapitels habe ich auch kurz die Handlung des Dramas beschrieben und den Aufbau und die Besonderheiten des Sprachstils charakterisiert. Die Grundinformationen über die Entstehung der Oper Wozzeck und über Einrichtung des Librettotextes führe ich am Ende des theoretischen Teils an.

Im Hauptteil meiner Diplomarbeit habe ich mich sorgfältig mit der musikalischen Bearbeitung des Dramas auseinandergesetzt. Zuerst habe ich die Konzeption der Oper erläutert und ich habe folgendes festgestellt: die Franzos' Ausgabe, die Alban Berg als Vorlage für sein Libretto benutzt hat, ist nicht völlig originaltreu. Man muss also den Fakt berücksichtigen, dass der Franzos' Text schon an sich eine gewisse Verschiebung auf der sprachlichen und inhaltlichen Ebene bedeutet und deshalb bildet sie auch eine weitere „Zwischenstufe“ des originellen Text von Büchner und des Librettotextes von Berg. Kurz gefasst, nicht nur das Libretto, sondern auch die Vorlage wurde dem subjektiven Geschmack angepasst. Berg hat sich ausdrücklich geäußert, nicht den originellen Text vertont zu haben und sich nach der Franzos' Ausgabe zu richten. Als Beweis dient auch die Schreibweise „Wozzeck“, die mit dem Titel von Franzos korrespondiert. Es ist nicht nachgewiesen, ob Berg mit den anderen Ausgaben arbeitete und die ursprünglichen Entwurfstufen Büchners studierte. Aus dem Abschnitt bezüglich der Szenenauslassung geht es hervor: Alban Berg bemühte sich um die Kontinuität der Handlung. Darum hat er in seiner Oper insgesamt neun Szenen gestrichen. Die Teile von drei ausgewählten Szenen hat er in eine einzige Szene zusammengezogen. Durch Eliminierung mancher Szenen, die Rede ist konkret von den „Budenszenen“ und der Szene „Der Hof des Doctors“, beseitigte Berg zum Teil die scharfe Gesellschaftskritik und Zynismus, die für Büchners Stil besonders typisch sind. Vielleicht ging es dem Komponisten eher um die Gestaltung und Hervorhebung des individuellen Schicksals Wozzecks gegenüber einer mehr gesellschaftskritischen Interpretation Büchners. Berg hat ebenfalls diejenigen Szenen ausgelassen, in denen es offensichtlich ist, dass Wozzeck vorsätzlich handelt. Er eliminiert alle Andeutungen an den Mord um die Zuschauer zu überraschen.

Auch die Szenenfolge des Librettotextes musste Berg modifizieren um den dramatischen Ablauf zu erreichen. Trotz dieser Tatsache behaupte ich, dass er den Inhalt des Dramas keineswegs beschädigt hat.

In dem vierten Kapitel habe ich mich mit den konkreten Szenen des Librettotextes im Vergleich zu der Vorlage intensiv auseinandergesetzt. Ich bin zur folgenden Erkenntnis gekommen: durch Auslassungen, Abweichungen, Ergänzungen und Verkürzungen hat Berg zum Teil die Aussage des Dramas verändert. Am meisten ist es bei *Wozzeck* wahrnehmbar: In der Vorlage wird *Wozzeck* mehr als ein Mörder präsentiert, der schon länger über den Mord an seiner Geliebte nachdenkt und diese Tat plant. Berg sieht in *Wozzeck* eher einen eifersüchtigen und kranken Mann, der gerade aus Eifersucht und Hilflosigkeit mordet. Es gibt Szenen, in denen Berg die naturalistischen Derbheiten des Dramas mildert. In meiner Untersuchung zeigte sich, dass diese Mildertung in einigen Fällen autobiographischer Natur sein könnte.

In dem fünften Kapitel habe ich mich mit den kompositorischen Besonderheiten der musikalischen Seite beschäftigt. Berg legt Gewicht auf die sorgfältige Durcharbeitung der Singstimme, indem er mehrere Arten von Gesang vorschreibt. Nach dem Vorbild Schönbergs verwendet er eine „Sprechstimme“, die er noch deutlicher abstuft. An den einzelnen Beispielen habe ich die Funktion der Sprechstimme in der Oper erläutert. Mit dem deklamatorisch-rhythmischen Vokalstil erreichte Berg hauptsächlich die Authentizität hinsichtlich des Büchnerschen Dialogs. Die Auswahl der Stimmlagen für einzelne Hauptpersonen beweist, wie Berg über ihre Charaktere und Stellung innerhalb der Gesellschaft nachgedacht hat. Durch Verwendung von Liedmelodien hat der Komponist ihre Bedeutung im Drama hervorgehoben.

In dem Aufsatz über autobiografische Elemente wollte ich darauf hinweisen, dass sich in der Oper auch Bergs Erlebnisse widerspiegeln und dass einige von ihnen den Inhalt des Textes verändert haben.

In dem letzten Kapitel meiner Diplomarbeit habe ich über die Bedeutung und Kritik der Oper im Allgemeinen geschrieben. Es erschien hier sinnvoll die beiden Werke miteinander zu vergleichen. Ich habe festgestellt, dass sie durch bestimmte Ähnlichkeiten gekennzeichnet sind: beide *Woyzeck*-Werke wirkten in damaliger Zeit in jeder Hin-

sicht neu und fortschrittlich und sie wurden im Großen und Ganzen vom Publikum angenommen.

## RESÜMEE

Cílem mé diplomové práce bylo zkoumání opery *Wozzeck* skladatele Albana Berga v souvislosti s její literární předlohou – fragmentem dramatu Georga Büchnera. Na začátku své práce jsem shrnula všechny teoretické poznatky, které byly důležité pro mou další analýzu. První oddíly byly věnovány autorům, tedy Georgu Büchnerovi a Albanu Bergovi. Upřesnila jsem, v jakém období žili a tvořili, a za jakých životních podmínek vyrůstali. Georg Büchner byl nejenom spisovatelem, ale i vědcem a politickým revolucionářem. Jedno z jeho děl, *Der Hessische Landbote*, mělo za následek zatčení jeho přátel, jeho útěk do zahraničí a smrt spoluautora. Büchner zemřel velice mladý, ve 23 letech. Z tohoto důvodu zahrnuje jeho tvorba pouze pět dochovaných děl.

Alban Berg byl rakouský skladatel dvacátého století a představitel Druhé vídeňské školy. Jeho životním idolem byl skladatel Gustav Mahler, který také ovlivnil Bergovu ranou tvorbu. Většina jeho děl je ovšem komponována v duchu atonality. Později tíhnul Berg po vzoru svého učitele a přítele Arnolda Schönberga k dodekafonii. Celý svůj život musel bojovat s chronickým astmatem. Jeho největší přínos tkví především v hudbně-dramatické oblasti. Musí být také zdůrazněno, že oba zmínění umělci, Berg a Büchner, nebyli ve své době příliš uznáváni a byli doceněni až po své smrti.

Třetí kapitola teoretické části pojednává o historii vzniku a vydávání dramatu *Woyzeck* Georga Büchnera. Zde se dozvídáme o tom, jak to pokračovalo s nedokončeným dramatem po Büchnerově smrti. Situace byla o to více problematická, že byly nalezeny tři nečitelné rukopisy s více náčrty. Nejen pořadí scén, ale i jména se vždy neshodují. Karl Emil Franzos, který jako první vydal pozůstalý fragment dramatu, se ocitl ve velice složité pozici. V tomto zveřejněném vydání se vyskytuje mnoho chyb a škrtnů dle jeho vlastního estetického vkusu. Je všeobecně známo, že se Georg Büchner ve svém *Woyzeckovi* inspiroval skutečnou postavou. Hlavní prameny dramatického konceptu znal nejspíše skrze svého otce, který působil jako soudní znalec. Látku k dramatu

poskytují tři kriminální případy, které byly v Büchnerově době velmi diskutované. Tyto všechny jsem ve své práci blíže analyzovala a našla přitom několik nápadných podobností mezi nimi. Na závěr této kapitoly jsem krátce popsala děj dramatu a charakterizovala výstavbu díla a zvláštnosti jazykového stylu. Základní informace o vzniku opery *Wozzeck* a o organizaci libreta uvádím na konci teoretické části.

V hlavní části mé diplomové práce jsem se důkladně zabývala hudebním zpracováním dramatu. Nejprve jsem objasnila koncepci opery a došla jsem k následujícímu poznatku: Franzosovo vydání, které použil Alban Berg jako předlohu pro své libreto, není zcela věrohodné. Proto musíme přihlídnout k faktu, že již samotný Franzosův text znamená určité posunutí v jazykové i obsahové rovině, a proto tvoří jakýsi další mezistupeň mezi původním textem od Büchnera a textem Bergova libreta. Stručněji řečeno, nejen libreto, nýbrž také předloha byla přizpůsobena subjektivnímu vkusu. Berg se výslovně vyjádřil o tom, že nezhudebnil původní Büchnerův text a že se řídil dle Franzosova vydání. Jako důkaz slouží způsob zápisu jména „Wozzeck“, který koresponduje s titulem od Franzose. Není prokázáno, zda Berg pracoval s dalšími edicemi a zda studoval také původní Büchnerovy koncepty.

Z části týkající se vynechávání scén vyplývá: Alban Berg se snažil o kontinuitu děje. Proto ze své opery vyškrtal celkem devět scén. Části tří vybraných scén spojil v jednu jedinou. Vypuštěním některých scén, řeč je konkrétně o „Boudních scénách“ a scéně „Dvůr u doktora“, odstranil Berg zčásti ostrou kritiku společnosti a cynismus, jež je pro Büchnerův styl obzvláště typický. Možná mu šlo spíše o ztvárnění a zvýraznění individuálního Wozzeckova osudu oproti Büchnerově spíše sociálně-kritické interpretaci. Berg také vynechal ty scény, v nichž je zřejmé, že Wozzeck jedná úmyslně. Eliminuje všechny předzvěsti vraždy, aby diváky překvapil. Zadruhé Berg zdůrazňuje, že Wozzeck zabíjí ze žárlivosti a nemoci a že jeho čin není plánovaný. Také pořadí scén musel Berg pozměnit, aby dosáhl dramatického spádu. Přes tuto skutečnost tvrdím, že nikterak nepoškodil obsah dramatu.

Ve čtvrté kapitole jsem intenzivně rozebírala konkrétní scény libreta ve srovnání s předlohou. Došla jsem k následujícímu poznatku: vypuštěními, odchylkami, doplňováním a zkrácením pozměnil Berg zčásti výpověď dramatu. Nejvíce je toto patrné u Wozzecka. V předloze je Wozzeck prezentován více jako vrah, který již delší dobu pře-

mýšlí o vraždě své milé a plánuje tento čin. Berg vidí Wozzecka spíše jako žárlivého a nemocného muže, který vraždí ze žárlivosti a bezmocnosti. Jsou zde také scény, ve kterých zmírňuje naturalistické hrubosti dramatu. V mém zkoumání se ukázalo, že tato zjemnění by mohla být v některých případech autobiografického původu.

V páté kapitole jsem se zabývala kompozičními zvláštnostmi hudební stránky. Berg klade důraz na pečlivé propracování zpěvního hlasu tím, že předepisuje více způsobů zpěvu. Po vzoru Schönberga užívá „Sprechgesangu“, který ještě zřetelně odstiňuje. Na jednotlivých příkladech jsem objasnila jeho funkci v opeře. Tímto deklamačně-rytmickým stylem zpěvu dosáhl Berg především autentičnosti Büchnerova dialogu. Volba hlasových poloh jednotlivých postav dokazuje, jak moc Berg přemýšlel o jejich charakterech a postavení v rámci společnosti. Využitím písňových melodií zvýraznil skladatel jejich význam v dramatu.

Ve stati o autobiografických prvcích jsem poukázala na to, že se v opeře odrážejí také Bergovy životní zkušenosti a že některé z nich pozměnily obsah textu.

Poslední kapitola pojednávala o významu a kritice opery. Na tomto místě se zdálo být smysluplné srovnat obě díla. Zjistila jsem, že jsou si v mnohém podobná: obě tehdy působila nově a pokrokově a byla publikem veskrze přijata.

# LITERATURVERZEICHNIS

## Primärliteratur

BÜCHNER, Georg. *Werke und Briefe*. 1.Ausgabe. München : Carl Hanser Verlag, 1988. 769 S. ISBN 3-423-02202-7.

BÜCHNER, Georg. *Dichtungen*. Band 1. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag, 2006. 1018 s. ISBN 3-618-68013-9

BÜCHNER, Georg. *Vojcek*. Praha : Dilia, 1986. 30 s.

BERG, Alban. *Wozzeck-Partitur, Oper in 3 Akten, op. 7*. Nach den hintergelassenen endgültigen Korrekturen des Komponisten revidiert von H. E. Apostel (1955). Wien: Universal Edition

BERG, Alban. *Wozzeck-libretto*. [online]. Zugriff am 12.1.2011 unter <<http://www.opera-guide.ch/opera.php?uilang=de&id=23#libretto>>

BÜCHNER, Georg. *Wozzeck*. Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. [online]. Zugriff am 12.1. 2011 unter <<http://de.wikisource.org/wiki/Wozzeck>>

## Sekundärliteratur

JÜRGEN, Seidel. *Georg Büchner*. Originalausgabe. München : Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, April 1998. 154 S. ISBN 3-423-31001-4

HASSELBACH, Karlheinz. *Georg Büchner*. Stuttgart : Philip Reclam jun. GmbH & Co., 1997. 107 S. ISBN 3-15-015212-7

POPLE, Anthony. *Alban Berg und seine Zeit*. Laaber : Laaber-Verlag, 2000. 349 S. ISBN 3-89007-298-4

REICH, Willi. *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Křenek*. Wien-Leipzig-Zürich : Herbert Reichner Verlag, 1937. 208 S.

SCHERLISS, Volker. *Alban Berg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Februar 1975. 156 S. ISBN 3-499-50225-4

PLOEBSCH, Gerd. *Alban Bergs »Wozzeck«. Dramaturgie und musikalischer Aufbau*. Erste Auflage. Band 48. Strassburg - Baden-Baden: Verlag Heitz GmbH, 1968

REDLICH, H.F. *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*. Wien-Zürich-London : Universal Edition A.G. Wien, 1957. 393 S.

ADORNO, W. Theodor. *Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts Band 15. Wien : Verlag Elisabeth Lafite – Österreichischer Bundesverlag ,1968. 143 S.

DOUGLAS, Jarman. *Alban Berg. Wozzeck*. Melbourne : Cambridge University Press, 1989. ISBN 0-521-24151-0

PERLE, George. *The operas of Alban Berg, Volume one/ Wozzeck*. United states of America, California : The regents of the University of California, 1980. 235 S. ISBN 0-520-06617-0

## ANHANG

<b>Abbildung 1:</b> Alban Berg .....	1
<b>Notenbeispiel 1:</b> Wozzecks Motive .....	2
<b>Notenbeispiel 2 :</b> Motiv des Hauptmanns.....	2
<b>Text Nr. 1:</b> Wozzeck. Karl Emil Franzos .....	4
<b>Text Nr. 2:</b> Wozzeck-Libretto. Alban Berg .....	28